Ion Pogorilovschi

ARHETIPUL EXPRESIEI LIRICE ROMÂNEȘTI

CARTEA ROMÂNEASCĂ

Ion Pogorilovschi

ARHETIPUL EXPRESIEI LIRICE ROMÂNEŞTI

CARTEA ROMÂNEASCĂ
1987

Scanned with OKEN Scanner

UN ARHETIP AL LIRICII ROMÂNEȘTI ?

Persistă încă o dificultate în a percepe în algoritmul ei structiv și în elocvența ei filosofică unitatea de substrat a creației lirice românești. E loc și e nevoie, în această privință, de o ipoteză fundamentală. O ipoteză care, cu risc și orgoliu, să afirme ca demonstrabilă (mai aplicat decît pînă acum) participarea — peste timp — a atîtor voci ale liricii naționale la un unic mod de punere în expresie a simțirii poetice. Vom numi acest unic și inconfundabil cîmp expresiv sesizabil în universul liricii noastre — arhetipul ei. Numindu-l astfel ne angajăm atitudinal : va trebui, se înțelege, să dăm seama de felul în care arhetipul este, de măsura în care, fiind, el admite să-l desemnăm (nu știm cum lunecînd cu gîndul) ca „tărîmul de dincolo", ca *acel* „dincolo" (malformație antropologică !) al întregii rostiri lirice de limbă română.

Pentru cultura românească, organic introspectivă, adică — din considerente istorice dar și transistorice — întoarsă deliberativ spre propria sa identitate, impulsul de a căuta în varietatea fenomenală a liricii o esență generică și generativă este, desigur, explicabil. O asemenea căutare se poate produce la noi mai natural ca aiurea. Și fie că ar fi ori nu să primească, mai devreme sau mai tîrziu, un răspuns deplin rotunjit, căutarea aceasta, producîndu-se în spațiul nostru spiritual, pare cu deosebire să-l mîntuie și să-l mîngîie pe cel care o întreține. S-ar zice că o asemenea preocupare (mai ales întrucît evocă altele analoge ale aceluiași spațiu) pro-

Scanned with OKEN Scanner

bează în mod elocvent o trăsătură stilistică a culturii autohtone și, prin aceasta, implicit, o anume condiție a trăirii în ea.

Dar raportată la alte demersuri critice și filosofice ce subscriu aceluiași stil, a opera — vom vedea în ce fel — o reducție eidetică a liricii rămîne un proiect de o importanță aparte. O reducție eidetică tocmai a liricii — întrucît s-ar putea realiza — ar servi, credem, excelent recurentei interogații asupra fenomenului nostru originar, constantei întoarceri meditative asupra specificului și statorniciei culturii naționale. O punere în ecuație (și o macerare teoretică pînă la alegerea lamurei) a întregii poezii lirice românești în scopul identificării și descrierii unui „skepsis" al intimei ei structurări expresive — un atare proiect rămîne cu precădere semnificativ pentru înțelegerea spiritualității noastre ca neam. Ce altceva ar putea fi mai semnificativ dacă există — și cum oare să te îndoiești că există, fie și îngropat în noi — un esthesis românesc discernabil?

Înclinăm, totodată, să credem că determinarea a ceea ce se va numi în aceste pagini arhetipul expresiei lirice românești ar veni să arunce lumini atît „în jos", spre artele preponderent senzoriale (spre teoria unei individualități a expresiei plastice românești, de pildă) cît și „în sus", spre problematica delicată a unei autohtonii a filosofării, dacă nu chiar a filosofiei de activă limbă română. Edificarea în privința unei mărci românești a liricii ar favoriza astfel, prin poziția domeniului, o vedere mai bună asupra corespondențelor și concordanței diferitelor componente ale culturii originate caracteristic de locuirea noastră în lume.

În critica și istoria literară cantitatea exegezelor privind creația lirică este impresionantă. Și cum lirica murmură și izvodește continuu, critica o urmează reflectîndu-i sporirea, arhiva panoramărilor asupra poeziei române suportă, zi de zi, constante adăugiri... Față cu asemenea laborioase îndeletniciri de reflectare a creșterii (și, implicit, a diversificării), încercarea de față merge în sens contrar. Ea bănuie (construind în acest scop schelăria ei de lucru) nu altceva, ci o măsură interioară imanentă liricii românești, și vizează această

Scanned with OKEN Scanner

măsură nu altfel, ci printr-o abstragere metodică din spectacolul expansiunii de sine a liricii, printr-o călătorie *spre centru*. Scopul unei atare călătorii este, în alt fel, tot cuprinderea, poate chiar una mai puțin perisabilă. Desigur, ceva — varietatea însăși — se pierde, se lasă sistematic deoparte : o depășire necesară. Dar amplificarea în viitor a patrimoniului creației poetice românești s-ar putea să pună în valoare încă mai bine puținătatea a ceea ce crede potrivit să rețină lucrarea de față din fenomenul și durata lirismului românesc : *pattern*-ul lui inconfundabil.

Să existe, oare, suficiente temeiuri pentru a crede că atît de proteica poezie română admite, principial, o prelucrare teoretică de „extragere a rădăcinii", — evident, a uneia care să o reprezinte, să poată depune mărturie pentru întreg ?

Se cuvine aici semnalat un temei care — socotim noi — ajunge și singur să crediteze o asemenea direcție de investigare : organicitatea liricii noastre. În acest sens, decisiv pentru susținerea ideii unui arhetip al liricii românești — unul pentru toată cuprinderea sa — este faptul continuității (s-ar putea zice : o luminoasă continuitate definitorie) dintre producția cultă, mai tîrzie, și lirica populară, premergătoare.

Observarea continuității amintite (uneori ușor depistabilă, alteori îndestul de ascunsă) este de uzanță în exegeza noastră literară. Totuși, nuanțăm de pe acum, teoria arhetipului liricii românești, odată construită, va trebui să revină asupra tezei organicității ca să-și consolideze, ca printr-un proces de *feed-back*, premisa. Căci unitatea liricii populare și a celei culte, ca asertiune curentă în referirile multor analiști, comportă încă un anumit grad de convenționalitate și arbitrar, carențe de optică rezultînd mai ales din faptul că poezia folclorică și poezia zisă cultă sînt asociate excesiv (chiar dacă faptul e candid) în termenii și de pe pozițiile esteticii specifice creației culte. Așadar o extrapolare de pe pozițiile unei estetici particulare făcută fără o suficientă conștiință critică a adecvării la obiect. O asemenea tratare și apreciere a poeziei populare rămîne în bună parte extrinsecă naturii expresive a acesteia.

Scanned with OKEN Scanner

O poetică funcțională a liricii populare nu prea poate rezulta din ipostaza celeilalte poetici, oricîte „formule de `transformare" ar fi să fie interpuse. Spunem, deci, precauți, că abia prin dezvăluirea unui arhetip apt să dea seama generic despre vocea proprie liricii românești în lirica universală s-ar putea crea cu adevărat instanța potrivită de judecare a unității creației noastre folclorice și a celei de autor.

Fie — în circulația ei curentă — și amendabilă, teza unei autohtone continuități a liricii populare și liricii culte, a ecoului primei în cea de-a doua înlesnește în planul metodei acestei cărți (ce cată să-și taie una după alta treptele descinderii spre arhetip) o simplificare majoră: configurația expresiei lirice specific naționale poate fi căutată operînd o prealabilă eludare (așadar printr-o „punere între paranteze") a creației culte și o instalare hotărîtă în universul liricii folclorice. Ulterior, desigur, s-ar reveni necesarmente la creația cultă, îndeosebi pentru a rediscuta racordul și, prin el, identitatea de esență a teritoriului vremelnic ignorat (sub presiunea metodei) cu teritoriul creației folclorice avut în vedere. Apoi, ar fi și o istovire nejustificată să începi să cauți arhetipul întregii noastre lirici nemijlocit și tocmai acolo unde el ființează disimulat și tradus în mozaicul vocilor puternic individualizate ale poeților culți, în loc să-l observi, mai economic, în sucurența însăși a creației poporane. În poetica și semiologia modernă a devenit notorie teza că tocmai imensa și îndelungata producție folclorică se pretează cel mai bine prelucrărilor în vederea desprinderii unor modele structurale larg reprezentative pentru cîmpul ontologic al unui gen literar. Se poate invoca în acest sens generozitatea pentru analist a basmului folcloric: basmul cult și chiar întreg romanescul, ulterioara descoperire a logicii narativului vin *post-hoc* ca să se integreze îndestul de bine în ceea ce deja a putut releva teoreticește basmul-basm ca fiind anatomia și fiziologia imaginarului...

Plasată astfel, prin strategia căutării, în cîmpul creației folclorice, teoretizarea arhetipului întregii noastre

Scanned with OKEN Scanner

lirici, după cum se va fi înțeles, edifică implicit, mai întîi, o retorică a liricii populare. Retorica globală a liricității noastre își află putința de a-și defini optim și economic esența prin comentarea imperativelor expresive ale liricii matriciale, căci abia luminîndu-ne de miracolul primarelor zăgazuri lirice puse pe rîul limbii române putem să accedem cum trebuie la notele categoriale ale lirismului. Stă în putința unei atare imersiuni în „codul genetic" al liricii românești să ofere o nouă lectură a creației populare, mai insistent definită acum în fibra ei alcătuitoare. Teoria arhetipului liricii românești propune o revigorare a receptării poeziei noastre folclorice. Necesară, căci așa cum iconicul — intens semnificant altădată — al sculpturii țărănești patriarhale ajunge, pierzîndu-și istoria, simplu decorativism în ochii privitorului „cult", tot astfel, prea adesea, rigorile de construcție a expresiei lirice originare ajung să fie luate drept o candidă ornamentică.

Angajarea într-un demers critic ce stă, după cît se vede, sub incidența ideii de arhetip incumbă, credem, o precizare preliminară: căutarea și descrierea arhetipului în lucrarea de față sînt proiecte de ajungere în cele din urmă la o remarcabilă elocvență pe care el, arhetipul aflat, se presupune că ar avea-o. Grație ideii de arhetip — activizată critic — se încearcă un act de recuperare estetică a tiparului liricii românești, o clarificare deodată asupra reprezentativului ei structural ca și asupra a ceea ce s-ar putea numi planul abisal (în sens psihologic) al sensibilității lirice autohtone. Or, pentru cei ce cunosc îndeaproape procedurile uzuale ale actului critic contemporan se prea poate să pară justificată și lămuritoare încadrarea apriorică a unui atare demers exegetic în clasa „criticii arhetipale", procedură destul de activă în aria formelor moderne de meditație asupra artei. Nimic neplăcut într-o asemenea categorisire dacă acestei configurate critici arhetipale nu i s-ar fi imputat, cu destulă convingere, o anume incompatibilitate a ei cu actul de judecare și apreciere estetică a creațiilor de artă! Efortul de identificare a temelor arhetipice, recurente, a „modelelor

Scanned with OKEN Scanner

semiologice", a „structurilor antropologice", a „schemelor compoziționale" etc. se întîmplă — s-a zis — să facă mereu casă bună cu un supărător dezinteres față de valoarea artistică intrinsecă pieselor considerate. Încît; s-a ajuns să se creadă că, principial, decodarea arhetipală nu poate oferi prin ea însăși un criteriu de validare estetică. În consecință, critica arhetipală, pusă la punct, se vede cam împinsă din teritoriul „adevăratei" critici de artă spre zone doar limitrofe...

Iată de ce, conștienți de o asemenea posibilă suspectare, formulăm de la bun început o intenționalitate estetică în termeni cît se poate de categorici : credem că abia acreditarea ideii unui arhetip al liricii românești face posibilă dreapta judecată axiologică asupra manifestărilor din acest domeniu al creației naționale. Există, după noi, relevată numai de arhetip, o exemplaritate a închegării discursului liric autohton, una aptă să contureze o *normă a perfecțiunii* pentru întregul mod de expresie în discuție. Gradele îndepărtării sau apropierii de normă (adică de arhetip) a concrețiunilor liricii devin un criteriu de apreciere valorică, instituie implicit o taxinomie. Teoria arhetipului expresiei lirice românești oferă astfel, față de o judecare estetică abstractă și depersonalizată, elementele unei axiologii a frumosului marcată puternic prin ethosul românesc. O asemenea teorie ar fi să fie măcar o necesară corecție adusă din acest punct de vedere unor statornicite veleități ale actului critic curent.

După cum se vede, cercetarea specificului românesc al expresiei lirice — cercetare ce-și anunță aici intenția de a opera prin scoaterea la lumină a unui tipar structurant originar — atrage după sine chestiunea individualității criticii naționale. Dacă în privința manifestărilor artei se poate vorbi de „genius loci", să adăugăm că și actul critic are o patrie, fie și numai în consecința rostului său preponderent de reflectare a spiritualității de care e direct atașat. Actul critic se vrea, desigur, demers obiectiv, dar (ca și actul filosofării, în sfera căruia această problemă rămîne o funciară sursă de controverse) el incumbă atitudinalul, postura

Scanned with OKEN Scanner

valorizatoare prin adeziune la un esthesis anume. „Mecanica" analizei critice nu funcționează în virtutea unei axiomatici universale, ci altfel, mai complex și mai partizan. Încît teoria arhetipului liricii s-ar putea să contribuie la o marcare mai netă a vocii românești în polimorful spectacol contemporan al criticii și esteticii literare.

Reducția creației lirice la esențialitatea ei reprezentativă și construirea unei retorici a „eidos"-ului nu rezumă încă îndestul scopul acestei scrieri. Căci, evoluînd pe firul demonstrației, ea se apropie necesar de planul filosofiei culturii. Este de înțeles : arhetipul liricii noastre, ca exemplară vădire în expresie a unei specifice simțiri românești, ar putea fi făcut responsabil și chemat să depună mărturie pentru ceea ce este (în registru liric, desigur) însăși *viziunea românească a lumii*. Ar fi de-a dreptul bizar să credem că lirica neamului ființează solidară, de atîta vreme, sub zodia unui mare tipar ancestral, fără ca acest tipar să servească și să exprime nevoia punerii în cuvînt a unui anume adînc spiritual — și numai a lui.

Fără îndoială, există lucrări (foarte deosebite în ce privește rezultatele) care au încercat și pînă acum să desprindă din universul constituit al creației artistice elementele unei viziuni a lumii proprie entității spirituale românești. Ele au procedat, cum era și natural, prin sondarea prioritară a creației noastre folclorice. Mai mult — uneori s-a subliniat, în acest context, locul cu totul remarcabil al liricii anonime. Și totuși, asemenea remarci metodologice — jaloane indicative prea generale — nu pot prin ele însele să dea garanția unei rezolvări numaidecît judicioase. Cu toate „motivele itinerante" și așa-zisa ei „redundanță", creația populară rămîne deosebit de cuprinzătoare și variată. Uneori, la lectura vreunei atare lucrări asupra poeziei noastre, se instalează senzația că autorul vine cu teza despre viziunea românească a lumii tendențios, din afară, o „trece" prin folclor — astfel încît pe ea să adiționeze (fără îndoială !) o mulțime de exemplificări posibile — dar nu mai socoate necesar să dovedească și puterea

Scanned with OKEN Scanner

de reprezentare a exemplelor sale pentru întreg ansamblul creației populare (magnitudinea constelațiilor tematice la care subscriu textele alese, perenitatea, aria geografică de răspîndire, gradul de elaborare estetică ș.a.m.d.). Or, categoric, și în cazul producției folclorice acționează principiul după care „expresia tipică a unui cadru de cultură nu înseamnă și expresia sa unică"... E ceea ce explică posibilitatea exemplificărilor arbitrare. Eludînd principiul menționat și selectînd convenabil exemplele, se poate ilustra tot atît de bine (dar cu cîtă credibilitate, oare?) „religiozitatea profundă a poporului român", după cum se poate ilustra, de pe alte poziții de clasă, un cu totul alt „sens al vieții în folclorul românesc."

Revenind la expresia lirică, leagănul curat al viziunii românești a lumii în cheie artistică, abia prin stabilirea arhetipului ei structurant, adică abia odată cu extragerea din varietatea manifestărilor proprii a imaginii ei esențializate, devine posibilă remarcarea și specificarea mai puțin riscantă a unei filosofii implicite, infuze acestei forme sensibile de expresie. Odată deplin definit în funcționalitatea notelor sale caracteristice, arhetipul liricii se relevă — abia el — ca purtătorul legitim de viziune românească a lumii. Între cîte ar putea — corect sau fals — să alimenteze, din fondul de texte ale liricii noastre, ideea unei filosofii generice a ei, observarea aderenței la arhetip a unui text intervine ca un criteriu autoritar în măsură să separe ceea ce este prim de ceea ce este adiacent, să separe, adică, ceea ce este statornic (postura *sub specie aeternitatis* a spiritului) de ceea ce este fulgurație.

Tratarea arhetipului expresiei lirice românești ca fiind paradigma sui generis a unei viziuni filosofice va comporta, desigur, o clarificare a modului „cum sînt, cum devin identice" poetica și metafizica liricii. Discuția nu va putea ocoli, în consecință, unele considerații de metateoria cunoașterii.

*

Teza unui arhetip al liricii românești vrea în felul său și cu toate puterile sale să întrețină veghea asu-

Scanned with OKEN Scanner

pră-şi a conştiinţei de sine a unei comunităţi sociale aflate în plină devenire. Străduinţa tacită a lucrării este de a pune în lumină încă o dată, pe o cale proprie, ce lipsea, unitatea spirituală a românilor, statornicia lor istorică în rotunjimea (uneori ştirbită) a unui spaţiu geografic anume, — un spaţiu specific asimilat existenţial, cu norii, vîntul, seninul şi stelele lui. Şi fiindcă o intuire a arhetipului — intuiţie generatoare a întregului „cerc hermeneutic" al scrierii — e de presupus ca prezentă aici de la bun început, mărturisim: este uimitor să descoperi cum acelaşi mod arhetipal de exprimare sensibilă prin lirică stăruie de veacuri în rostirea cîmpeanului de pe Mureş ca şi în doinele bucovineanului din Nord (oricît de despărţiţi ar fi unul de altul), dar nu este caracteristic nici unuia dintre popoarele vecine nouă. Abia la unele popoare romanice mai depărtate pot fi întîlnite oarecare tangenţe cu structurarea românească de bază a frazării lirice, fără însă ca acolo modalitatea să aparţină tot atît de categoric de chiar esenţa exprimării emoţionale.

Teoria arhetipului liricii ar fi să ne redea mai lucid nouă înşine. Nu doar ca privire retrospectivă, în sensul unei edificări pe direcţia etnogenezei spirituale. Lucrarea arhetipului în profunzimea creaţiei lirice autohtone a fost şi este actuală, — şi trebuie înţeleasă adecvat în actualitatea ei perpetuă. Arhetipul — rînduiala liricii noastre — conservă cumva fiinţa neamului. Iar această funcţie a sa nu este anistorică, ci se cuvine gîndită ca activă exercitare în timp. Credem că dintotdeauna şi pentru totdeauna arhetipul liricii noastre se dovedeşte realizînd, faţă cu anumite pericole, ceea ce s-ar putea numi o profilaxie antialienantă, o profilaxie faţă cu vreo eventuală alunecare din sinea noastră. A fost în firea poporului român ca sub obtuzităţi şi vicisitudini să-şi poată găsi, ca pe un plan ferit, replierea spirituală în lirică; o *singură* lirică, unical modelată prin arhetip. Alături de celelalte rosturi, această funcţie, să-i zicem apotropaică, a arhetipului rămîne.

Oricare ar fi orientările ce au diversificat sau diversifică istoriceşte creaţia lirică românească, nu este

Scanned with OKEN Scanner

un lucru oarecare să se poată trage concluzia că, privită ca tot, această lirică a noastră probează, încă, un timbru al ei, comparabil unui etern clasicism infuz, probează o marcă inconfundabilă atunci cînd o cuprindem foarte de sus : pecetea ei arhetipală, una ce se cere recunoscută și validată, pentru întreaga producție lirică națională, ca măsură a adîncimii sale, ori — și mai simplu spus — ca măsură a ei.

Scanned with OKEN Scanner

PARTEA ÎNTÎI

IDENTIFICAREA ARHETIPULUI

IDEEA DE ARHETIP

Sînt numeroase situaţii cînd operarea cu ideea de arhetip devine o curentă modalitate exegetică. După cum sînt şi situaţii extreme cînd un anume şi relevant fapt al artei ar rămîne pe totdeauna nedezvăluit fără o decisivă centrare metodologică pe ideea arhetipului. În *Preambul* am utilizat termenul de arhetip fără o definire expresă a înţelesului său. Tacit, însă, am procedat la o continuă rulare de alţi termeni şi alte sintagme prin care se viza o anume edificare prealabilă asupra sensului conferit cuvîntului în cauză. Cu acei termeni, reluîndu-i, arhetipul liricii româneşti ar însemna *deodată:* esenţa ei generică şi generativă, „algoritmul" structurării ei, unitatea de substrat, marca românească a liricii, măsura ei interioară, centrul ei faţă cu autodiversificarea (cu desfăşurarea proteică a liricii naţionale), *pattern,* rădăcină, configurare specifică, model structural, tipar ancestral, normă a perfecţiunii, paradigmă a viziunii noastre filosofice asupra lumii (în registru liric), rînduială a liricii noastre, forma adevăratului ei clasicism etc. Dar, să recunoaştem, toate aceste punctări abia că pot să contrarieze, să provoace mai bine interogarea asupra ideii de arhetip !...

Dificultatea este că de arhetip se vorbeşte în termeni şi în accepţiuni ce comportă diferenţe denotabile atît pe scara istoriei culturii, cît şi în însăşi simultaneitatea actelor de gîndire modernă. Un întreg şir de lucrări apărute mai ales în a doua jumătate a secolului face, prin chiar diversitatea perspectivelor, să se resimtă lipsa unei tratări monografice şi concluzive asu-

Scanned with OKEN Scanner

pra carierei acestui *topos al ideației umanității*. Dar poate că aceasta e chiar starea de grație a ideii de arhetip... Oricum, însă, chiar dacă amintita carieră istorică apare în multe privințe deconcertantă, nu se poate să nu existe și o elocvență de ansamblu a ei, în sensul că s-ar putea, totuși, vorbi de o *imanență semnificantă a ideii generice de arhetip*.

Dacă ideea de arhetip s-a perpetuat prin vreme „disimulîndu-se" într-un șir întreg de denominațiuni, ori numai de accepțiuni relativ autonome, merită să observăm că față de un asemenea mod al ideii de a persista și a fi funcțională în gîndirea umanității — mod care îngreunează, acum, o înțelegere totalizatoare —, apare spontan tendința noastră mentală de a reduce diversitatea de formulări și sensuri constituită în timp la sensul cel mai vechi, originar al ideii de arhetip, sens care, cumva, parcă s-ar fi sustras din temporalitate și fenomenal căpătînd o prestanță aparte. Efectiv, aceasta înseamnă: față cu modul dispersat de manifestare istorică a ideii de arhetip, deliberarea mentală asupra arhetipului în genere își caută în mod reflex reazemul, pivotul comprehensiunii în filozofia Ideilor sau a arhetipurilor *platoniciene*. Este — chiar acesta — un caz de comportament arhetipal al gîndirii (întoarcere la origine), unul pe care nici un hermeneut n-ar putea să-l recuze fără riscul de a-și contraria propria-i metodă. Așadar se pare că devine de neocolit recunoașterea valorii euristice a referirii la Platon ori de cîte ori avem de-a face cu vreo întrebuințare a ideii de arhetip, — și aceasta fără să poată fi vorba numaidecît de vreo filiație.

Dar replierea reflexă a interogației asupra arhetipului pe teoria platoniciană a Ideilor, în măsura în care oferă un orizont interpretativ, în aceeași măsură devine și sursa suspiciunilor. Căci din posibilul racord mental la lumea Ideilor a lui Platon se va alimenta și cea mai brută formă de critică la adresa utilizării ideii de arhetip: a vorbi de arhetipuri înseamnă, pentru o atare critică, a pactiza cu idealismul obiectiv al marelui filosof (ipostazierea esențelor logice și efectuarea unui pas fatal din gnoseologie în ontologie). Încît — s-ar putea

Scanned with OKEN Scanner

zice, deja insinuînd obiecția — de ce în demersuri cum ar fi căutarea nucleului liricii românești să nu se prefere termenului de arhetip (susceptibil de asociere mentală cu famata doctrină a lui Platon) un altul, logicește clarificat, adică fără conotații dubioase, fără halo ectosemantic, fără „rest nesubstituibil prin concept"? Fiindcă — am răspunde — un altul („model"? „principiu"? „formă"? „esență"? „schemă"? „clișeu"? „structură"?) mai puțin păgubos, dar la fel de consistent nu există (decît introdus ca echivoc semantic pentru chiar ideea de arhetip, ceea ce nu rezolvă problema). Definirea, de pildă, a acelui „ce" încă nerelevat al liricii românești — căruia i-am spus arhetipul ei — nu ar putea fi o definiție validă pentru nici unul dintre conceptele înșirate, luat *stricto sensu* și aplicat liricii. E un argument. Acelui *definiens* nu-i poate corespunde un alt *definiendum*. Apelînd la alt termen am cîștiga, desigur, în circumspecție, dar am pierde masiv în substanță (dacă nu subiectul însuși), ne-am submina mai întîi de toate metoda de analiză. Căci a căuta nu esența sau altceva, ci *arhetipul* unei multitudini de manifestări fenomenale incumbă o procedură specifică. O procedură (și nu numai pentru cazul pomenit al interpretării liricii) categoric mai generoasă decît, să zicem, calea abstractizării și generalizării, a inducției logice.

Riscul — jenant pentru unii — al reflexei evocări a lui Platon trebuie asumat, și încă asumat printr-o valorizare lucrativă și necrispată a viziunii Formelor ideale avută acum aproape 2 500 de ani de filosoful Academiei.

In consecință, reținem din filosofia lui Platon următoarele:

1. Un anume *primat* al arhetipului față cu diversitatea și muabilitatea manifestărilor din sfera sensibilului, — și de aici o întreagă discuție asupra *realității* lui aparte, abstrase, exemplare, discuție care trece prin celebra ceartă medievală a universalelor dăinuind pînă în structuralismul modern.

2. O anume *participație* sau relație de participare a concrețiunilor lumii fenomenale la arhetipuri, — și de aici o ispititoare deschidere teoretică spre posibilitatea *totalizării* întru un arhetip (investit cu funcție

Scanned with OKEN Scanner

tipizantă) a unei multitudini de manifestări (cum ar fi — cazul nostru — producțiile poeziei lirice).

3. O anume *personanță* sau prezență-ecou (anamnesis) a arhetipului în materia lumii sensibile, — și de aici o controversă cu privire la sensul atribuibil *originalității* în actul creației individuale, de vreme ce creația ar fi principial predestinată să „reproducă" ori să reamintească epigonic (fie și inconștient) arhetipul prin chiar configurările sale singulare.

Mărturisim că prin consemnarea atributelor de mai sus am construit cu premeditare formulări nu exclusiv potrivite doctrinei lui Platon, ci unele care, totodată, pot media relevant între spusele Magistrului și cariera istorică ulterioară a ideii de arhetip, inclusiv utilizările termenului detașate de orice fior simpatetic pentru ontologia platoniciană. Medierea odată construită, devine economic să zăbovim de acum înainte mai ales asupra implicării ideii de arhetip în teoretizările culturii moderne și în primul rînd, se înțelege, în teoretizările din sfera criticii și esteticii literare. În acest cadru vom mai reveni pe rînd la fiecare dintre cele trei determinații stabilite, nu însă înainte de a observa modul cum cade accentul în cazul fiecăreia :

Cînd vorbim de *primatul* arhetipului, accentul cade pe separație, pe o descriere în sine a generalului arhetipic.

Cînd vorbim de *participație*, accentul cade pe legătura generalului arhetipic cu individualul sensibil.

Cînd, în sfîrșit, vorbim de *personanță*, accentul se strămută de astă dată pe chiar condiția individualului...

Este principial important să se rețină, totodată, că numai luate împreună, în unitatea lor stringentă, aceste trei determinații pot depune mărturie despre ideea de arhetip.

1. PRIMATUL arhetipurilor, credința într-o maiestuoasă *legitimitate ontologică* a lor — iată, spuneam, postura cea mai expusă criticii a gînditorului Platon. Semnificativ, însă : ea îi va fi scuzată de unii exegeți (de optică materialistă, dar mai puțin puriști în aprecierea naturii intime a discursului filosofic) grație invocării

Scanned with OKEN Scanner

unui considerent, așa zicînd, metateoretic : cumva, filosoful lumii Ideilor era, în această privință, poet !...

Merită pătrunsă substanța unei asemenea motivări deloc oarecare : ea justifică credința în realitatea arhetipurilor prin specificitatea modului de a fi al ideației *artistice*, privită ca asimilare în altă cheie a lumii, ca o cale a cunoașterii nu subsumabilă, ci funciarmente complementară celei teoretico-științifice.

Se știe doar : există o tendință perenă a spiritelor artistice de a atribui, printr-un caracteristic demers valorizator, realitate idealității și, de asemenea, de a conferi irealitate realului dacă acesta nu satisface perspectiva axiologică. Or, pentru trăirea artistică aflată în decisivul ei act atitudinal-valorizator, arhetipurile pot apărea și apar prin excelență ca zona cea mai înaltă a realităților postulabile. Căci întru semnificația și prestigiul ideii de arhetip focalizează o cu totul remarcabilă clasă de atribute : arhetipul desemnează tocmai ceea ce este exemplar, paradigmatic, esențial, primordial și ireductibil, pur, perfect, autentic, peren, absolut, predeterminant, generativ. Laolaltă, atare note — să observăm: vizibil comparabile cu cele prin care filosofia materialistă descrie realitatea și primatul materiei — creează un adevărat efect de instaurare (sau întronare) ontică a arhetipurilor, efect care iradiază și se face simțit pînă dincolo de postura spirituală prin care el s-a produs... Cum altfel dacă nu în acest sens vorbea Brâncuși despre „realitățile esențiale" la care ajunsese după căutări de o viață, desprinzîndu-se parcă de sine, și între care acum se mișca ? Și cum altfel dacă nu tot așa se întorsese și gîndul lui Eminescu spre o exigibilă lume a „arheilor" ? Recent, la atîta vreme după Platon și reluînd liber meditația poetului nostru național, Constantin Noica va scrie concluziv cu privire la propria-i sondare a unui model românesc al ființei : „Ființa lucrurilor, ființa existentului, pe care o caută ontologia — anume : ce *este* cu adevărat în lume ? — își capătă, cu arheii, un răspuns conceptual solidar cu tot ce am făcut vădit în desfășurarea sentimentului românesc al ființei, de la «întrebarea» asupra a ce este pînă la modelul ontologic

Scanned with OKEN Scanner

posibil". * Va trebui, cîndva, să lămurim la rîndul nostru: căutarea arhetipului liricii românești nu vizează oare și ea statuarea unui „model ontologic" al acestui teritoriu al creației? Și ce justificare existențială (adică: în ce sens?) ar fi să-i aducem acestui model cît timp s-ar prea putea ca arhetipul liricii să nu admită o identificare cu nici un text poetic concret-citabil?

Deocamdată să reținem că față cu natura discursului filosofic (a cărui normă este să se muleze pe cît posibil după canoane logico-teoretice), ideea de arhetip pare a fi mult mai la ea acasă în viziunile și în modurile de rostire ale artiștilor — și aceasta în nici un caz spre nenorocul artei sau al exprimării lumii prin artă; revelația intimă a arhetipurilor sau, pur și simplu, numai *dorul de arhetipuri* va face oricînd parte din fenomenologia creației de artă.

Vom înțelege, în acest context problematic, și vom ierta oarecum condiția contrariantă a criticii de artă atunci cînd operează ea însăși cu ideea de arhetip. Spre a nu trăda particularitățile viziunii artistice pe care și-o face obiect de referință, așadar solidară ei, critica de artă ajunge să gliseze între severa considerare teoretico-științifică a arhetipurilor și luminoasa relevanță — am spune: ontofanie — estetico-axiologică a lor. Sub aspectul acreditării existențiale a arhetipului, din actul desfășurat al criticii de artă se întîmplă să se degaje astfel o anumită nedeterminare, observabilă și în dificultățile și temeritățile ei de limbaj. O „impuritate" asupra căreia, ca și în cazul amintit ai filosofării platoniciene, se cuvine să fim avizați.

De fapt, însă, realitatea, cîmpul ontic-fenomenal de referință al criticii literare este opera literară, textul și textura prin care aceasta ființează. Astfel privind, se înțelege că arhetipul va fi definit și va interesa demersul critic ca *dat* al unui asemenea teritoriu. Identificate și numite corect, în scopurile interpretării, arhetipurile unei creații ori ale unei serii de creații vor fi pentru acel cadru de referință, de bună seamă, *realia*, reali-

* Constantin Noica, *Sentimentul românesc al ființei*, Ed. Eminescu, București, 1978, p. 161.

Scanned with OKEN Scanner

tăți esențiale la care, ca la un nucleu generativ și atribuitor de sens, nu o dată întreaga operă (ori serie de opere) va admite o reducție semnificativă.

Avem în vedere prin aceste observații situațiile cînd în critica și estetica literară aflarea arhetipurilor artei cuvîntului sau, mai restrîns, ale poeziei preocupă fie direct sub această denominare de *arhetip*, fie sub altele, dar în același spirit : imagine, simbol, loc comun, temă recurentă etc. Maud Bodkin * va determina în poezie *arhetipuri* ca „fîntîna vieții" sau „coborîrea în peșteră" ; Curtius ** va cerceta, într-o largă constelație, *topoi* ca „primăvara veșnică" (la Homer și alții), sau „lumea pe dos" (la Virgiliu, de pildă) ; Jean-Paul Weber *** va identifica *teme* cum ar fi a orologiului (la Vigny și Poe), sau a păsării moarte (la Mallarmé) ș.a.m.d. Privitor la poezia noastră populară, în folcloristică și dincolo de folcloristică s-a vorbit, în chip analog, de versuri sau *motive călătoare*, ori s-au relevat *tipologii imagistice* cum ar fi a cuplului troienit, în somn, de flori de măr (din colinde), — troienire floral și adormire urmărită, ca *loc comun*, pînă în universul liricii eminesciene... ****

Dar nu în sensul acestei accepțiuni utilizate de critică ar fi totdeauna obligatorie referirea la arhetip. Mai există încă o importantă accepțiune cu care, de asemenea cu incitante urmări, operează exegeza modernă. E vorba, de astă dată, de arhetip într-un sens apropiat de ceea ce ar fi *schema* („preexistentă" !) de organizare a unui text literar, *scenariul modelator* (cumva peste capul creatorului însuși) al materiei operei, *structurarea* din adînc a discursivității poetice, *modelul abstract* al unei clase de configurări expresive ș.a.m.d.

---

* *Archetypal Patterns in Poetry : Psychological Studies of Imagination*, London, Oxford University Press, 1934.

** *Literatura europeană și Evul Mediu latin*, București, Ed. Univers, 1970.

*** *Domaines thématiques*, Paris, Gallimard, 1963.

**** Vezi cap. *Mitos eminescian și mitologie populară*, în Mihai Coman, *Izvoare mitice*, București, Ed. Cartea Românească 1980.

Scanned with OKEN Scanner

În ce ar mai consta realitatea (implicit primatul) arhetipului într-o atare ultimă ipostază semantică a sa? Celebrei „scheme funcționale unitare" stabilite de V. I. Propp* pentru structura basmelor („izvor unic/ model" pe care D'Arco Silvio Avalle îl caracterizează, la rîndul său, drept „măsura arhetipului basmului fantastic")**, Claude Lévi-Strauss*** îi reproșează că ar fi un basm care nu a existat niciodată... Gh. Vrabie****, notînd, cu gîndul la poezia noastră populară, că opera folclorică tradițională „funcționează în virtutea unui arhetip modelator" (de fapt, autorul are în vedere relația model-variante pentru cazul unei singure balade sau al unui anumit motiv liric și nu se referă nicidecum la un arhetip generic al întregii poezii folclorice), va observa: „modelul, arhetipul niciodată nu pot fi identice cu varianta"; adică — traducem noi — *nu există în planul ontologic al variantelor.* Încă D. Caracostea scrisese despre motivul folcloric ca avînd „o ciudată existență. Forma lui absolută, permanentă, n-o găsești nicăieri"***** —, pentru ca un discipol al său să adauge: „aidoma ideilor lui Platon"******... În sfîrșit — ca să mai dăm un singur exemplu — observarea „ciudatei existențe" a modelului o reîntîlnim, simptomatic, într-un cadru de referință mult mai larg (o panoramă a celor mai noi direcții în poetica universală), prezentată de astă dată ca *paradox existențial propriu structurii:* „Caracterul de schemă conceptuală (intermediară între practică și teoria ei, între materie și formă), caracter pe care îl are în genere orice structură, conferă *obiectului* poeticii un statut dificil: el este constituit nu de operele

---

* *Morfologia basmului,* București, Ed. Univers, 1970.

** *Modele semiologice în „Commedia" lui Dante,* București, Ed. Univers, 1979, p. 136.

*** *La Structure et la Forme. Réflexions sur un ouvrage de Vladimir Propp,* în „Cahiers de l'Institut de Science Economique Appliquée", 1960, nr. 99.

**** *Retorica folclorului (Poezia),* București, Ed. Meridiane, 1978, p. 25 și 29.

***** D. Caracostea, *Un examen de conștiință literară în 1915,* în „Drum Drept", 1915, nr. 48—52, p. 771.

****** Ovidiu Bîrlea, *Poetică folclorică,* București, Ed. Univers, 1979, p. 16.

Scanned with OKEN Scanner

concrete (nici de teoria care le patronează), ci de acel *discurs* verbal artistic care le transcende, le inspiră şi le face *posibile*, existînd totodată *numai* pentru că operele există". *

Vizînd acest înţeles de structură sau de *clişeu prescriptiv*, interogaţia noastră asupra realităţii arhetipului ar înclina să ceară din nou sprijinul filosofiei. Dar şi în sferele filosofării chestiunea e disputată: „unii înţeleg structura ca ceva real în fenomene *(in res)*, alţii doar ca o construcţie mentală, alţii o situează între construcţia ipotetică şi fenomene reale"... ** Să trecem mai departe.

2. PARTICIPAREA, cea de a doua determinaţie (dintre cele trei considerate de noi spre a putea descrie, într-o perspectivă cît de cît unitară, cariera ideii de arhetip în teritoriile criticii şi esteticii literare), a fost şi ea privită cu severitate — de către însuşi Aristotel — ca un soi de „metaforă poetică" ***. La Platon participarea — *méthexis* — se adăuga acelei faimoase viziuni mitopoetice a lucrurilor sensibile ca „umbre": umbrele mişcătoare — zicea filosoful — *participă* (totuşi!) la existenţa Prototipurilor... O formulă rămasă în *Dialoguri* obscură, mai mult: privită de chiar Platon ca greu de conceptualizat ****... Supusă ulterior, de către elevul său şi părintele logicii, analizei de concept, teza participaţiei se dovedi a conduce la contradicţii. Dar Aristotel, să nu uităm, introduce încă *din premisă* o aserţiune a sa — discutabilă pînă azi (căci nu rezultă în mod categoric din Dialoguri) — anume a caracterului absolut transcendental al Ideilor platoniciene, cea ce punea din capul locului în dificultate logică teza participaţiei. Or, în *méthexis* putem vedea tot atît de bine o edulcorare, operată de chiar Platon, a naturii

---

* Sorin Alexandrescu, *Introducere în poetica modernă*, în *Poetică şi stilistică. Orientări moderne*, Bucureşti, Ed. Univers, 1972, p. CV.

** C. I. Gulian, *Marxism şi structuralism*, Bucureşti, Ed. Politică, 1976, p. 17.

*** *Metafizica*, I, 9, 991 a.

**** *Parmenide*, 131 d.

Scanned with OKEN Scanner

absolut transcendentale a Ideilor. Astfel privind, teza participației devine mai degrabă compatibilă decît opusă teoretizărilor logicii aristotelice și dintotdeauna asupra relațiilor gen-specie, general-particular, unitate-pluralitate.

Chestiunea pe care o punem aici nu rezidă, însă, în a pleda pentru tolerarea unei idei tulburi alături de (eventual, ca substitut precar a) ceea ce logica pare să fi clarificat bine și îndestul. Cercetînd pulsiunile istorice ale criticii și esteticii literare, ale criticii și esteticii de artă în genere, ne vine greu să susținem că ideea participației la arhetip — mereu semnalabilă în actele interpretării faptelor de creație culturală — pur și simplu dublează penibil adevărurile limpezi ale logicii formale sau aplicatele taxinomii științifice. Față de celelalte „tehnici" de ordonare și totalizare a unor multitudini de fenomene, participarea la arhetip apare ca una *sui generis*, — și nu doar prin formularea ei aparte, ci mai ales prin *potențialitatea sa euristică*. Mereu operantă în constituirea unor topologii sau tipologii, ideea participării la arhetip, chiar dacă o vom eticheta drept emanație psihomentală a omului în calitatea sa de „animal metaforizant", rămîne deosebit de activă în cîmpul culturii. În secolul 20 — de la vaga *lege a participației* pe care, pe urmele lui Platon, o schița Lévi-Bruhl * și pînă la „arhetipologia generală" a unui Gilbert Durand ** — ea s-a dovedit în afirmare. De altfel, elocvent, ideea participației o putem întîlni azi implicată cu prioritate în chiar tentative de definire a arhetipului: „Arhetip — noțiune fundamentală în studiul *tipologiei* (s.n. — I.P.) unui fenomen sau fapt de civilizație sau cultură... ***

(O posibilă determinare a arhetipului liricii românești ar apărea, în această lumină, și ea, ca o operație *sui generis* de tipizare, de stabilire a unei omologii

---

* *Les fonctions mentales dans les sociétés inférieures*. Paris, 1910.

** *Structurile antropologice ale imaginarului. Introducere în arhetipologia generală*, București, Ed. Univers, 1977.

*** Romulus Vulcănescu, *Dicționar de etnologie*, București, Ed. Albatros, 1979, p. 41.

Scanned with OKEN Scanner

ascunse a faptelor de creație lirică autohtonă. Precizăm că o asemenea posibilă omologare, întrucît ar exprima tocmai „participația" la un arhetip, prin chiar aceasta s-ar declara ireductibilă, nesubstituibilă teoreticește prin vreo altă formă de înscriere, clasificare sau stabilire a tipicității liricii noastre ; în schimb, o asemenea totalizare s-ar putea dovedi mai de ecou decît altele.)

De notat, în principiu — nici tipologizările sub zodia ideii de arhetip nu se întreprind toate identic deși, evident, sînt subsumabile aceluiași stil procedural. Ele diferă după amploarea cuprinderii sau omologării : analog acelor *genera generalissima* ale logicii, s-a vorbit (în domeniul descrierii miturilor) pînă și de un soi de arhetip al arhetipurilor *... De asemenea, diferă în funcție de accepțiunea însăși a ideii de arhetip, mobilă între anumite limite ; reamintim mai ales două mari accepțiuni : cea de imagine sau loc comun perceptibil și cea de model sau structură inteligibilă. Northrop Frye, de pildă, înclină să vadă în arhetip, în sensul primei direcții, o imagine tipică sau recurentă, un simbol. „Participația" s-ar vădi, în acest caz, în faptul că prezența simbolului comun „leagă un poem de altul contribuind astfel la unificarea și sistematizarea experienței noastre literare". **

În scopurile analizei pe care o întreprindem, să privim mai de aproape cîteva forme și niveluri de totalizare întru arhetip a unor fenomene de creație literară.

Considerarea în unitate a variantelor unui text literar (în speță, ale unei poezii) este, se înțelege, o cale frecventată statornic și fără vreo legătură cu ideea de arhetip. Se iau, bunăoară, cele patru cunoscute variante ale poeziei „Mai am un singur dor" și se decide matematic asupra gradului lor de apropiere sau de asemănare structurală folosindu-se un cod binar și indicatorii : structură de ordine, prozodică, sintactică, lexicală și de conținut. Concluzia : cea mai răzleață structural, în cadrul grupului de variante, se dovedește a fi

---

* Mircea Eliade, *Traité d'histoire des religions*, Paris, Payot, 1949, cap. *Morphologie et fonction des mythes*.

** Northrop Frye, *Anatomia criticii*, București, Ed. Univers, 1972, p. 122.

Scanned with OKEN Scanner

tocmai versiunea „Mai am un singur dor", fapt pe care Solomon Marcus, relatînd analiza, îl găsește „surprinzător", căci este versiunea îndeobște apreciată drept cea mai reprezentativă... *.

Cînd însă în asemenea analize ce totalizează variantele unei poezii e implicată (chiar fără a fi numită) ideea de arhetip, forma clasică de interpretare constă în a lua în seamă ierarhia temporal-genetică a versiunilor și a conferi o atenție aparte primei concretizări a ideii poetice : deși este întruchiparea primitivă, ea conține indiciul intuiției originare, relevă centrul de poeticitate pe care va cristaliza apoi poezia ca întreg. Comparînd cele șapte schițe premergătoare ale unei alte poezii eminesciene — sonetul „Trecut-au anii" — cu forma definitivă, Tudor Vianu observa că exclamația finală *„mă-ntunec"* apare încă din cea dintîi schiță și rămîne pînă la sfîrșit. Șirul de schițe denotă că „problema poetului era să găsească pentru acest final, destul de repede întrezărit de la început, prima parte bine adaptată". Sintagma finală, în care e condensat sentimentul general al sonetului, a determinat căutările și constituirea restului. ** În mod similar am comentat noi *** brâncușiana „Cale a sufletelor eroilor" de la Tg. Jiu : pentru cinstirea morților Brâncuși avusese inițial gîndul unei „Coloane" ; ulterior, din gîndul „Coloanei" s-a născut cuplarea semnificantă „Poartă" + „Coloană", iar în cele din urmă reuniunea semnificantă „Masă" + „Poartă" + „Coloană". Elocvent, în acest triptic, conceput de artist ca *itinerariu*, „Coloana" (intuiția primară care purta condensat întregul înțeles al „Căii") vine la urmă, este elementul final, sinonim ca poziție și funcție generativă acelui *„mă-ntunec"* eminescian...

Tentativele moderne de totalizare întru arhetip a variantelor unei creații poetice tind să îmbrace cu precădere o altă înfățișare : concrețiunea primară intere-

---

* Solomon Marcus, *Poetica matematică*, București, Ed. Academiei R.S.R., 1970, pp. 211—223.

** Tudor Vianu, *Estetică*, vol. II, București, Ed. pentru Literatură și Artă, 1936, pp. 78—79.

*** Ion Pogorilovschi, *Comentarea capodoperei*, Iași, Ed. Junimea, 1976.

Scanned with OKEN Scanner

sează mai puțin, după cum, principial, nu mai este admisă nici o formă definitivă (sub aspect valoric) a *ideii* poetice, ci numai o serie de configurații ale ei, mai mult sau mai puțin realizate, — copii imperfecte, am spune; ele abia că postulează o „spunere" ideală, un model situabil *dincolo* de suma textelor considerate. „Trebuie să înțelegem textul poetic — citim într-un documentat studiu românesc — ca un *continuum* de variante, variații, versiuni" numite uneori inter-texte. Împreună cu textul ultim, zis definitiv, atare ipostaze de constituire a textualității cu funcție estetică în fapt conduc către un text „ideal", niciodată atins, dar mereu implicat. Modelul, textul ideal rămîne un „etalon misterios". *...

Considerarea în unitate a concrețiunilor unui întreg gen literar ca participînd laolaltă nu pur și simplu la *gen*, ci la un *model* al său, s-a încercat, de pildă, pe cazul poeziei epice a folclorului românesc, pe fenomenul de masă al baladelor. Într-o lucrare preocupată de construirea unui repertoriu analitic al formulelor *(„loci communes")* proprii cîntecelor epice tradiționale ale românilor — formule ce dau specificitate autohtonă, unitate stilistică și stabilitate în timp întregului repertoriu baladesc — Adrian Fochi, notînd legătura strînsă dintre valoarea estetică a unei balade și structurarea ei ca succesiune de locuri comune, va scrie: „Lăutarul știe că subiectul [baladei] pentru a fi complet și bine structurat trebuie să cuprindă aceste halte tradiționale (succesiunea locurilor comune — I.P.) care îi îndrumă cîntecul de la una la cealaltă, din etapă în etapă, pînă la consumarea sa" **. În economia discursivă a unei balade, stringenta structurare formulară (prin locuri comune) oferă garanția unui înalt grad de realizare stilistică. Extrem formalizată în acest chip, adică divulgînd un maxim de convenționalism tradițional, apare, detașîndu-se de celelalte, balada „Miu haiducul": „e

---

* Alexandru Niculescu, *Între filologie și poetică*, București Ed. Eminescu, 1980, cap. *Textul poetic*.

** Adrian Fochi, *Estetica oralității*, București, Ed. Minerva, 1980, p. 276.

Scanned with OKEN Scanner

probabil că poate servi ca eşantion pentru studiul structurii poetice a genului întreg" *.

Putem, dar, numi balada „Miu haiducul" model exemplar, arhetipul cîntecului nostru epic tradiţional? Folcloristul nu spune mai mult decît am consemnat; dar pe noi ne preocupă procedura ca atare şi vom reveni îndată asupra ei. Oricum, dominanta cărţii lui Adrian Fochi este alta — alcătuirea repertoriului de formule ale baladelor româneşti. Printr-un soi de „suprapunere" a tuturor baladelor, subiectele acestora dispar, rămîn şi se reliefează numai locurile comune — şi folcloristul descrie 127 asemenea laitmotive compoziţionale. E, aici, o reducţie care totalizează; unitatea creaţiei folclorice baladeşti apare ca rezidînd în recurenţa laitmotivelor compoziţionale; lipsa lor indică disoluţia genului.

Să fie, atunci, nu o baladă anume, ci repertoriul acestor formule călătoare prin întreg spaţiul baladelor omologabil ca fond arhetipal, ca arhetipul la care participă fiecare creaţie individuală a genului?

Simţim că nici una dintre cele două modalităţi de a prinde „participaţia" nu poate satisface întru totul, chiar dacă fiecare comportă o elocvenţă a sa. „Miu haiducul" este, incontestabil, *model exemplar* de baladă autohtonă şi ar putea fi instituită în instanţă de judecare a tuturor celorlalte sub latura estetică a performării orale, a „spunerii":

Ascultaţi, boieri, la mine
Să vi-l spun pe „Badiul" bine.

Dar nu se identifică cu însăşi Ideea de cîntec epic tradiţional. I s-ar cere, mai întîi de toate, o existenţă abstrasă din subiectul individual... La fel, este incontestabil că repertoriul analitic al locurilor comune ar putea fi omologat ca reprezentînd *fondul arhetipal* al baladelor (mai ales dacă alcătuirea lui s-ar sprijini nu atît pe *„oral theory"*, cît pe „miturile şi eresurile" originare). Dar, pentru ca în acest fond de aur, extras din concretul atîtor creaţii, să putem recunoaşte chiar

* *Op. cit.*, p. 252.

Scanned with OKEN Scanner

arhetipul baladelor, ar trebui satisfăcută o condiţie pe care nici un index, nici un repertoriu nu o poate, principial, îndeplini; aceea ca elementele sale să alcătuiască — cum ar zice Blaga — un „cosmoid", un tot viabil ale cărui determinante să ne apară relaţionînd convergent şi arhitectonic, şi nu ca participînd mortificate la un simplu inventar. De pildă — nu catalogarea Aarne-Thompson *, ci mai ales morfologia lui Propp ** ne face inteligibil arhetipul basmului fantastic...

3. În sfîrşit, — PERSONANŢA, desemnată de noi ca a treia mare determinaţie a ideii de arhetip.

Într-o zonă profundă a ei — gîndea acelaşi Platon — conştiinţa noastră a fost marcată cîndva de existenţa Ideilor, în sensul că ar păstra (ca somnul unei oglinzi) reminiscenţe din lumea acestora, în stare să se actualizeze uneori prin *anámnesis*, reamintire. Adevărata cunoaştere ar fi „o aducere aminte a acelor realităţi superioare pe care sufletul nostru le-a contemplat cîndva pe cînd păşea... şi-şi îndrepta capul spre ceea ce are reală existenţă". ***

S-ar putea zice — ca să-l „scuzăm" încă o dată pe gînditorul de acum aproape 2 500 de ani — că ne aflăm din nou în faţa unei descrieri mitopoetice avînd, desigur, o raţiune a ei. Într-adevăr: istoria ulterioară a culturii a lucrat, într-un fel, în favoarea spuselor filosofului, îndeosebi prin impunerea în psihologie, în critica de artă şi în antropologia filosofică a teoriei inconştientului — a psihismului nostru de profunzime situabil „dincolo" de cîmpul şi manifestările conştiinţei. De acest adînc ar aparţine ceea ce unii sau alţii au numit *residua*, tipare, imagini înnăscute sau scheme preexistente, engrame, sedimente mnezice, determinante matriciale ş.a.m.d. Cum nu vizăm aici diferenţele, să observăm că atare noţiuni degajă un aer de familie, se înscriu cumva într-o serie, fie că e vorba, în sens platonician, de remanenţa în pliurile memoriei a For-

---

* Stith Thompson, *The Types of the Folktale*, Helsinki, 1964.

** V. I. Propp, *op. cit.*; *Rădăcinile istorice ale basmului fantastic*, Bucureşti, Ed. Univers, 1973.

*** *Phaidros*, 249 c.

Scanned with OKEN Scanner

melor ideale, fie că e vorba, în sensul „inconștientului colectiv" al lui Jung *, de modele primordiale trecute în codul genetic uman, ori, în fine, numai de factorii bazali ai personalității (în sensul Kardiner-Linton **), de *pattern*-urile unei comunități etnice, fixate prin enculturație.

Vorbind acum de anamnezie sau personanță se cuvine semnalat că în lucrările lui Jung și ale celor a căror gîndire a catalizat-o mai apoi, prezumția unor întipăriri ancestrale ce răzbat fără încetare în imageria umană pare să desemneze nota dominantă, determinația esențială a ideii de arhetip.

Termenul „personanță" — pe care îl asociem, preferîndu-l chiar, anamneziei platoniciene și teoriei inconștientului colectiv — l-a recreat și i-a dat notorietate în filosofia românească a culturii, după cum se știe, Lucian Blaga. (Blaga, însă, — chestiune pe care aici o putem neglija — a apăsat pe depărtarea sa de Jung ***). Personanța ar fi „o însușire grație căreia inconștientul răzbate cu structurile, cu undele și cu conținuturile sale, pînă sub bolțile conștiinței." **** Factorul „personanță" deține în opera filosofică a lui Blaga o funcție explicativă fundamentală, pe el întemeindu-se întreaga teorie a stilului. Utilizată ca o cheie conceptuală, „personanța" vine să lumineze unitatea unei culturi (ori măcar a unui grup de creații) prin postularea relației dintre stilul manifest și matricea stilistică abisală, adică aparținînd de inconștient. Și a fost preocuparea expresă a filosofului să pună (în „Spațiul mioritic") teoria matricei stilistice și a personanței în termenii fenomenului spiritual românesc, prinzîndu-l astfel, ca fenomen originar, într-o descriere de mare esențialitate. Evident

---

* C. G. Jung, *L'Homme à la découverte de son âme*, Paris, 1977.

** Ralph Linton, *Fundamentul cultural al personalității*, București, Ed. Științifică, 1968, cap. V.

*** Vezi distincția arhetipuri — factori stilistici, în Lucian Blaga, *Aspecte antropologice*, Centrul studențesc, Cluj, 1948, pp. 176—186.

**** Lucian Blaga, *Trilogia culturii*, București, Fundația Regală pentru Literatură și Artă, 1944, p. 44.

Scanned with OKEN Scanner

că un eventual discurs asupra unui arhetip al expresiei lirice autohtone (arhetip caracterizat și el prin puterea de personanță sau de emergență din „lumea" lui în planul concret al textelor lirice) ar dialoga prin forța lucrurilor cu demersul lui Lucian Blaga, creînd implicit un cadru de confruntare a spuselor filosofului-poet — la care atîția revin și vor reveni mereu — cu rezultatele unei asemenea cercetări aplicate.

Prin *anámnesis*, gîndea străbunul Platon, cunoașterea apare ca o recunoaștere : cunoști necunoscutul — recunoscîndu-l. Or, revenind la cazul baladelor românești, ce poate să însemne, pentru auditoriul popular, să perceapă (într-adevăr) și să priceapă o baladă neauzită pînă atunci dacă nu *să o recunoască?* Abia recunoașterea (nimic altceva) o relevă permițînd asimilarea ei emoțională, acceptarea simpatetică și reținerea textului. „Un cîntec devine «popular» dacă oferă publicului cît mai multe elemente de recunoaștere tradițională, un cît mai bogat și mai variat material de formule, în care publicul identifică propriile sale consonanțe spirituale". * Trebuie ca prin nemaiauzita baladă să oficieze ascuns — făcîndu-se, totuși, cît mai simțit — arhetipul.

Trecînd de la auditoriul de tip patriarhal — care este totodată și critic, el „acreditînd" ceea ce aude doar dacă și întrucît rememorează astfel tiparele originare — la receptarea unei creații de către critica propriu-zisă, ce am putea reține, într-o consemnare fugară, decît că un asemenea mod de analiză și consum al artei a devenit una dintre marile preocupări exegetice ale secolului 20? ** Numit ori nenumit, principiul personanței subzistă în operarea metodică a criticului modern cu prezumția unei condiționări „de profunzime" a oricărei creații de artă, condiționare ce reclamă imersiunea în simbolica și miturile prime ale umanității. Și, desigur, nu întîmplător, la noi și în lume, unul dintre marii deschizători de orizonturi în critica

---

* Adrian Fochi, *op. cit.*, p. 52.

** Vezi René Wellek, *Conceptele criticii*, București, Ed. Univers, 1970, pp. 354, 368.

Scanned with OKEN Scanner

literară „a profunzimilor" a fost să fie și să rămînă Mircea Eliade *.

Prezumția pomenită întemeiază în actul critic un demers reducționist: în fața unei creații singulare, dar mai ales în fața unui șir de creații, criticul apasă pe sublinierea fenomenului de personanță părînd a trece cu oarecare lejeritate peste variațiile individuale în felul de a fi al acestora. (Fără îndoială că și dovedirea personanței în manifestările artei se poate face uneori fără har și fără o echitabilă relevanță critică, dar asemenea exercitări nereușite nu umbresc teza, probată în atîtea alte cazuri, după care numai odată cu apropierea mentală, prin efort exegetic, a fenomenului personanței criticul va asigura în consumul artei „condițiile optime unei desăvîrșite contemplații estetice". **) Și dacă imaginăm demersul ca operînd generalizat, în planul unui întreg sector literar, lunga istorie a poeziei (de pildă) poate să ne apară ca o succesiune de epifanii ale acelorași figuri sau formule primare. „Oare creația poetică nu e limitată la anumite formule cunoscute, la anumite motive stabile pe care o generație le-a preluat de la cea anterioară și aceasta de la a treia, iar prototipurile lor le întîlnim negreșit în epica antichității și mai înainte, în etapa mitului, în formulările concrete ale cuvintelor primare? Fiecare epocă poetică nouă nu lucrează oare cu imagini moștenite din vechime, mișcîndu-se obligatoriu în cercul lor...?"*** În (și prin) devenirea istorică a poeziei se descoperă astfel imobilismul arhetipal.

Dacă citatul text al lui Veselovski mai păstrează un echivoc între ideea de arhetip și cea de tradiție culturală, deci implicit echivocul între critica arhetipală și critica sursieră, autorii mai noi vor merge pînă la a opune principial critica arhetipală celeilalte, mai vechi,

---

* Vezi Adrian Marino, *Hermeneutica lui Mircea Eliade*, Cluj-Napoca, Ed. Dacia, 1980, cap. „Critica profunzimilor", pp. 443—450.

** Mircea Eliade, *Insula lui Euthanasius*, București, Fundația Regală pentru Literatură și Artă, 1943, p. 18.

*** A. N. Veselovski, *Istoriceskaia poetika*, Leningrad, 1940, pp. 359—360.

Scanned with OKEN Scanner

obstinate în semnalarea surselor unei creații. Identificînd în opera lui Dante un model sau sistem semiologic, Avalle precizează: „Desigur, vom evita cu grijă să vorbim de «izvoare». Acest sistem reprezintă un fapt arhetipic și, ca atare, este cu totul de prisos, ca să nu zicem otios, să ne întrebăm pe ce căi a ajuns pînă la Dante" *. Ne aflăm foarte aproape de admiterea unui inconștient subiacent personanței, pas pe care alți analiști îl vor și face, fie și numai presați de nevoia unei ipoteze de lucru. Căci, bunăoară, cum să explici o situație ca aceasta: refuzînd programatic înscrierea în vreo tradiție care s-ar imixta modelator în intențiile ei creatoare, arta modernă, prin destui temerari ai săi, a negat-o în bloc, rîvnind o altă demarare — de la zero — a expresiei: or, rezultatul a fost că grație unei atare contestări a tradiției, grație haosului genuin instaurat în consecință, expresia cea nouă, eliberată de constrîngeri, s-a structurat parcă și mai vădit în acord cu arhetipurile originare! „Norma la care se referă un artist de astăzi este sentimentul personal al eliberării ce îl încearcă pictînd, și toate valorile estetice ce pot, apoi, să se manifeste în opera sa — frumusețe, vitalitate — nu sînt decît incidente, sau accidentale. Dar oare accidentul nu s-ar putea să fie arhetip, iar gestul spontan să fie ghidat de instincte arhaice?" ** *Amnezia* voită a actului de creație față de istorie — scriam cîndva rezumînd această experiență a generării limbajului artei moderne — *produce spontan anamneza...* *** Lucrurile se petrec astfel deoarece fervoarea contestatară în numele decrispării creației are de fapt în vedere cultura obiectivată, în vreme ce structurile imaginarului sînt antropologic constitutive (Gilbert Durand le numește chiar structuri antropologice); ca atare nu pot fi repudiate prin nici un decret din actul uman generator de artă. Rămînînd în teritoriul plasticii, cel căruia i-a reușit o negare cu adevărat semnificativă a istoriei velei-

---

* D'Arco Silvio Avalle, *op. cit.*, p. 93.

** Herbert Read, *Histoire de la peinture moderne*, Paris, Aimery-Somogy, 1960, p. 347.

*** Ion Pogorilovschi, *Gîndirea mitică în cultura modernă*, în „Viața românească", 6, 1970.

C-da 190 coala 3

Scanned with OKEN Scanner

tare a artei („artiștii au distrus arta" — zicea) a fost Brâncuși. I-a reușit fiindcă această reproblematizare pentru sine a istoriei artei a devenit la marele sculptor chiar... tehnica de aflare a arhetipurilor. Ne-o spune, în felul său caracteristic, printr-o „dodie" mai puțin cunoscută: „În ceea ce fac eu nu este nimic nou. A fost odată și va fi. Deci eu caut ce este mereu" *...

„Reîntoarcere", „repetabilitate", „invarianță", chiar „redundanță" — iată termeni uzuali ai criticii și esteticii literare de astăzi. Dovedirea mărcii arhetipale, a emergenței arhetipurilor în fenomenalitatea deschisă a artei tinde să devină obligatorie. Dar atunci cum rămâne cu „originalitatea", „unicitatea", „surpriza estetică", „abaterea" — aceste adevărate fixații interpretative, nu o dată absolutizante? Stimulată de analiza modernă a personanței, critica reconsideră amplu modurile de implicare a celor două șiruri de concepte. Originalitatea — acest râvnit titlu de glorie al expresiei literare — este conjugată acum la vedere cu valorizarea unei „năzuințe formative" pe dos, adică cu valorizarea unei normări ori regularizări arhetipale a creației.

* Arșavir Acterian, *Vorbește Brâncuși*, în „Steaua", 8, 1978.

Scanned with OKEN Scanner

ENTITĂȚILE PRIMARE

Reducția arhetipală

Forma particulară a analizei — ce se elaborează necesar aici în scopul identificării arhetipului liricii românești — incumbă cîteva *restrîngeri succesive* ale varietății faptelor de investigație, altfel spus, cîteva trepte de focalizare progresivă a căutării.

Asupra primei restrîngeri am și convenit : vom face abstracție, pentru o vreme, de lirica zisă cultă, operînd doar în planul celei folclorice.

De fapt, dacă circumscriem mai bine poziția și intențiile noastre, se cere spus că reducția arhetipală pe care o încercăm pornește mai de departe, resimte faptul de a fi lăsat în urmă un teritoriu încă mai larg decît al liricii în întregul ei : e vorba de însăși spiritualitatea românească privită în unitatea manifestărilor sale definitorii, nu doar sub unghiul producției lirice. Căci, la urma urmei, pentru ce oare căutăm în creația anonimă arhetipul liricii autohtone ? Fără îndoială, nu doar (și nici nu în primul rînd) spre a reveni la o altfel de judecare a liricii culte, ci mai ales spre a ne putea reîntoarce — parcă investiți cu heraldica unui crin — în sfera de meditație filosofică asupra ființei spirituale a neamului. Acesta este adevăratul pariu al identificării și descrierii arhetipului liricii românești !

Demarînd dintr-un asemenea orizont pentru ca apoi (abia pomenind de lirica poeților „culți") să se restrîngă analitic la cercul liricii populare, demersul nostru reductiv, pentru o mai bună înțelegere, ar putea fi apropiat, bunăoară, de procedura lui Mircea Vulcănescu, cel care spre a identifica „dimensiunea românească

Scanned with OKEN Scanner

a existenței" socotea potrivit să pună între paranteze lucrările *filosofilor* români (nu fără a semnala cele mai remarcabile contribuții în materie) ca să insiste pe o relevanță mai de adînc — a însăși *limbii române*: „Materialul pe care se poate sprijini o atare cercetare ne poate fi dat, firește, și de reflecția filosofică a gînditorilor principali ai neamului românesc. Ne poate fi dat însă *mai ales* (s.n. — I.P.) de ceea ce preexistă, în oarecare măsură, activității gînditorilor și anume: de configurația limbii și de structura simbolurilor expresive cu circulație generală în poporul românesc, altfel zis, de calapoadele de gînd pe care s-au croit cuvintele". *

(Procedura în discuție ar putea fi încă lămurită printr-o referire comparativă la reducționismul hermeneutic al lui Mircea Eliade și, evident, dincolo de acesta, prin referire la procedeul reducției din fenomenologia lui Husserl. Dar, trecînd și de acest prestigios moment, adică operînd ostentativ o reducție în chiar aria de manifestări a procedeului, să observăm că el este de fapt un etern *topos* mental, semnalabil pînă în zona protoistoriei schemelor comprehensive. Încît, recreîndu-l în felul nostru, nu ne simțim atașați nimănui.)

Prin urmare o repliere concentrică: universul spiritualității românești — universul întregii noastre lirici — universul liricii populare... Dar lirica populară este ea însăși de o deconcertantă varietate de manifestări. Reducția — ca reducție arhetipală, adică orientată spre puritatea fenomenului originar — nu poate sfîrși astfel. Abia că începe cu adevărat! Să reținem, prin urmare, că anunțîndu-și retragerea fenomenologică în ființa adîncă a limbii române, Mircea Vulcănescu viza de fapt să selecteze aici, economic, „calapoadele" ethosului. Se înțelege, — ar fi de găsit și în structurile adînci ale liricii noastre populare un analogon al acelor sintagme și cuvinte autohtone, pline de consistență filosofică, identificate de Mircea Vulcănescu sau, mai aproape de noi, de Constantin Noica. Noica merge cu reduc-

* Mircea Vulcănescu, *Dimensiunea românească a existenței*, în *Izvoare de filosofie*, vol. II, 1943, p. 55.

Scanned with OKEN Scanner

ția pînă acolo încît, scandalizînd filosofii blocați în exercitarea abstracției logice, semnalează prepoziția neaoșă „întru" ca termen suficient pentru a extrage și defini o întreagă viziune filosofică* ; e o prepoziție cu iradiere în tot ce e românesc**, iar un echivalent al termenului în alte limbi — semnificativ, pare să nu existe***, așadar el ar fi să dea seama de chiar specificitatea posturii noastre spirituale față cu lumea. ...Putem oare rîvni și în analiza modurilor de expresie ale liricii românești, șansa unei asemenea reducții fundamentale ?

Pasul următor spre miezul originar, spre paradigma liricii noastre, găsește un sprijin prețios într-o excelentă lucrare — cea mai cuprinzătoare pînă acum — consacrată sferei de creație românească de care ne ocupăm : „Poezia lirică populară" a folcloristului și etnologului Tache Papahagi.

În treacăt, ce-i drept, și fără a-i aprofunda valoarea instrumentală, Papahagi remarcă de mai multe ori un fapt de geneză demn, pentru noi, de tot interesul : lirica populară a neamului presupune ca închegare primordială *catrina*, adică s-a constituit inițial ca structurare de patru versuri. De fapt, prin această mențiune, autorul revine, după 30 de ani, la o idee pe care o anunțase încă în 1936 : „La origine orice motiv va fi fost formulat în grupări de cîte patru versuri". **** Am spune că banala strofă de patru versuri — modul canonic (nu se mai știe de ce) al atîtor poezii culte dintotdeauna — folcloristului român i se relevă a fi fost la origini poezia însăși, întreagă, plină, așa cum lui Goethe, altădată, frunza pe care o contempla i se relevase ca exprimînd planta originară, ur-planta în integralitatea ei.

---

* Vezi Constantin Noica, *Rostirea filosofică românească*, București, Ed. Științifică, 1970, pp. 40—41.

** Vezi Constantin Noica, *Sentimentul românesc al ființei*, București, Ed. Eminescu, 1978, p. 167.

*** Vezi Constantin Noica, *Creație și frumos în rostirea românească*, București, Ed. Eminescu, 1973, p. 101.

**** Tache Papahagi, *Flori din lirica populară — doine și strigături*, 1936, p. 11.

Scanned with OKEN Scanner

Fără a căuta temeiurile mai adînci pentru care lirica românească, ca mod de expresie, a înflorit în stricte, perfect închise (după cum vom vedea) conlucrări de cîte patru versuri, cartea lui Tache Papahagi sugerează cititorului cîteva note esențiale ale catrinelor-poezii, note în măsură să le evidențieze locul cu adevărat central în fenomenul liric autohton :

— mai întîi, catrinele sînt „forma originară" ;

— apoi, ele exprimă nu numai incipiența, ci și constanța, forma caracteristică, „făgașul general" al configurării expresiei lirice ;

— în sfîrșit, catrinele pot fi modele de realizare artistică la care au a se raporta comparativ, ca la un etalon al perfecțiunii, piesele lirice mai dezvoltate ca număr de versuri : „lirica populară e capabilă de a ieși din făgașul cam general al catrinelor și să ne dea realizări dezvoltate *tot atît de reușite*". (s.n. — I.P.) * (Încă prin 1930, Ovid Densușianu, vorbind de o anume diluare a doinelor oltenești, observase și el : „Doinele de cîte zece, cincisprezece, douăzeci de versuri încep să-și renege genul. Acelea care cu adevărat sînt realizări estetice, sînt de patru pînă la șase versuri..." **)

A opera — așa cum intenționăm noi — o reducție a liricii populare românești la textele-entități de cîte patru versuri înseamnă, deci, a condensa analiza la purtătoarele prin excelență ale unor asemenea note fundamentale : originaritate, reprezentativitate, exemplaritate. Ceea ce, credem, justifică îndestul legitimitatea procedeului reductiv.

În privința desemnării structurilor expresive de cîte patru versuri drept *moment originar* al liricii românești — se impune o lămurire. Se întîmplă ca înțelesul acordat noțiunii „moment originar" să fie, în cazul unei tratări istoriciste, diferit de cel uzual într-o tratare hermeneutică ; de aici o anume stare de contrarietate.

În viziune istoricistă, pentru fenomenele de durată milenară cum este producția lirică a unei etnii, mo-

---

* Tache Papahagi, *Poezia lirică populară*, București, Editura pentru Literatură, 1967, pp. 78—79.

** Ovid Densușianu, *Evoluția estetică a limbii române* (curs litografiat) 1930—1931, p. 112.

Scanned with OKEN Scanner

mentul originar apare — cronologic și liniar — situat „în negura timpului", adică într-o vagă extremitate. Este un mod de analiză foarte larg răspîndit, dar, cu toate acestea, greu aplicabil — dacă nu cumva impropriu — investigării creației folclorice. Căci — total pierdut, lunecat de sub observație, ori abia reconstituibil speculativ din unele relicte ale sale — a te ocupa dintr-o atare perspectivă de momentul originar devine mai degrabă un fel de a ieși din consistența — așa cum o avem — a liricii populare.

În viziune hermeneutică, momentul originar este plasat, după cum specificam, nu în marginea pierdută, ci nucleic, în centrul actului creativ folcloric. În continua generare a liricii el este fapt recurent — recurența cea mai semnificativă, esențială — deci el se lasă „citit" simultan în totalitatea actelor de creație lirică populară, indiferent de o posibilă sau imposibilă datare a lor ; se lasă, adică „citit" fără scrupulul, adesea inhibant, al cronologiei ; prin transcenderea ei. Că într-un asemenea cadru analitic e loc și pentru o proiecție a momentului originar în trecutul istoric, — se înțelege. Prin urmare : restrîngînd strategic căutarea arhetipului liricii românești la teritoriul „catrinelor originare" nu migrăm cu investigația undeva într-o epocă revolută (pe care ar trebui — cum-necum — s-o fixăm istoricește), ci *rămînem* — ca într-un fel de levitație față de timp — în aria largă, în legănarea eternă a liricii noastre populare. Depistarea modului în care lirica populară își relevează esența prin structurări de patru versuri — această depistare este întreprinsă întrucît atare aglutinări *sînt*, nu numai au fost ; și nu sînt oricum : ele pigmentează definitiv, cu posibilitățile lor, felul românesc de rostire lirică, făcîndu-l inconfundabil. Cu alte cuvinte : închegările catrinale (pe care — după o necesară triere impusă și ea de procedeul reducției arhetipale — le vom cerceta în adîncime) reprezintă însăși disponibilitatea deschisă, resursa sufletului românesc în planul expresiei lirice. A te ocupa — aparent limitativ (mai ales după trierea anunțată) — de ceea ce vom numi în curînd *catrine arhetipale*, cu structura lor caracteristică, înseamnă, astfel, să cucerești cota cea mai fa-

Scanned with OKEN Scanner

vorizantă aflării răspunsului la o întrebare adesea pusă : anume asupra a ceea ce ar fi să socotim definitoriu în natura spirituală românească generatoare de lirică...

Textele minime

Textele minime ale liricii noastre sînt prin urmare catrinele :

De cine mi-i mie dor,
Departe-i, depărtişor ;
De cine mi-i mie sete,
Nice-l văd, nice mă vede ! (9 — 81)

Atîta zice cîntecul — şi textul, socotindu-se împlinit, se închide ca o monadă...

Unde joacă om frumos
Creşte iarbă-n loc pietros.
Unde joacă om urît
Se topeşte iarba-n rît. (5 — 395)

Din nou, un text-cosmoid (de astă dată o strigătură), o „simili-lume" de o perfectă rotunjime a formei...

Cînd spunem că norma de minimalitate a liricii noastre este catrina (şi nu, de pildă, terţina, ori distihul) avem implicit în vedere următoarea condiţie : trebuie ca gruparea de versuri admisă ca text minim să păstreze întreagă capacitatea structurală de a realiza prin ea însăşi cele mai înalte performanţe expresive şi de semnificaţie. Condiţia (care exprimă menţionata valoare de exemplaritate a catrinelor folclorice) este, altfel spus, următoarea : nimic din ceea ce ar fi să releve o analiză estetică şi filosofică — oricît de largă şi pătrunzătoare — a profilului liricii autohtone nu poate să nu fie dat în textele minime, ca vocaţie şi potenţă expresivă *a lor*.

Ideea de principiu a ireductibilităţii textelor minime la unităţi mai mici decît catrina se cuvine subliniată din mai multe cauze :

În primul rînd, fiindcă în creaţia lirică pot să existe, după cum se ştie, şi „poeme într-un vers". Cel puţin un poet cult român — şi încă unul „tradiţionalist" —

Scanned with OKEN Scanner

a excelat în exersarea modalității. Iată un *Amurg* al său :

Iubirea ta m-ajunge cu umbre tot mai lungi. *

Sau *Descălecătorii* :

Întîiul fum de sate, și-n vale glas de cîini. **

În al doilea rînd, fiindcă în chiar creația noastră populară, sporadic, se pot întîlni texte mai mici de patru versuri, consemnate ca autonome. De pildă — două strigături din mai vechea colecție G. Alexici : ***

Dragu mi-i rîtu cu flori
Și mîndra cu-ncingători. (33 — 137)

Forostău crescut în fîn,
Rău stă la june bătrîn. (33 — 157)

În sfîrșit — considerentul cel mai important : uneori chiar folcloriștii noștri de prestigiu înclină să creadă (sau, cel puțin, nasc o asemenea bănuială) că textul cîntecelor populare ar admite o restrîngere la distih. Făcînd trimitere la patru exemple din culegerea Teculescu ****, Gheorghe Vrabie va conchide : „Astfel că îndeobște conținutul liric propriu-zis al doinei este exprimat de primele două versuri, celelalte nefăcînd altceva decît să-l reia prin alți termeni". ***** Situarea pe asemenea punct de vedere (cu care nu putem fi de acord) trebuie, credem noi, explicată ca efect al observării numeroaselor paralelisme sau repetiții sinonimice din interiorul liricii populare — adevărat stereotip configurator al genului :

Lasă, bade, iubitu
Că te faci ca pămîntu ;
Lasă, bade, dragostea
Că te faci ca pajiștea. (6 — 85)

---

* Ion Pillat, *Poezii*, București, Editura pentru Literatură, 1965, p. 210.

** *Ibidem*, p. 212.

*** G. Alexici, *Texte din literatura poporană română*, Tom. II, Ed. Academiei R.S.R., București, 1966.

**** Horia Teculescu, *Pe Mureș și pe Tîrnave, flori înrourate*, Sighișoara, 1928, textele 414, 415, 416, 458.

***** Gheorghe Vrabie, *op. cit.*, p. 111.

Scanned with OKEN Scanner

S-ar zice că integritatea expresivă a acestei catrine nu ar suferi nici o lezare notabilă dacă o privăm de a doua jumătate a ei... poziție pe care, repetăm, n-o împărtășim. Noi credem, dimpotrivă, că astfel s-ar pierde tocmai poezia, cu cadrul ei de cunoaștere. Căci fluxul sinonimiilor îndeplinește o hotărîtoare funcție stilistică, o adevărată *totalizare în absolut.* Acolo unde vreo perspectivă pozitivist-științifică asupra liricii (cu totul inadecvată asimilării ei) crede că poate propune o restrîngere ce ar debarasa comprehensiunea doar de monotonie și redundanță, în fond se propune, am zice, o mortificare, o devitalizare a liricității. În întreaga lirică populară repetiția sinonimică există, abundă, fără îndoială, dar nu spre a fi epurată, astfel încît minimalitatea expresivă (și reprezentativă) a genului să apară esteticește ca omologabilă undeva în planul subiacent al distihului, al liniei de două versuri. Repetiția sinonimică (la analiza căreia vom reveni și care, în treacăt fie spus, este mai degrabă act viu de *sinonimizare,* adică proces cu mari atribuții în planul cuprinderii emoționale a lumii) se vădește consubstanțială liricii folclorice și prin urmare nu poate lipsi ca determinantă a textelor ei minime.

Pe de altă parte, menționatul impuls spre reținerea distihului drept exponent și configurație primară a expresiei lirice românești, (restul versurilor unui text — fie el și catrină — părînd expediabil ca simplu teritoriu al variațiilor la temă) — acest impuls nu se susține și datorită faptului că în lirica noastră populară, pe lîngă construcțiile sinonimice la care ne-am referit, întîlnim sistematic motive lirice construite, din contră, pe opoziție, pe antonimie :

Cu omu care mi-i drag
Drumu-i strîmt și-mi pare larg ;
Dar cu care mi-i urît
Drumu-i larg și-mi pare strîmt ! (5 — 249)

Este încă mai evident, aici, că „spunerea" rezidă, în mod hotărîtor, într-un *efect de relaționare* a primelor două versuri cu celelalte două și că în afara acestei

Scanned with OKEN Scanner

relații un întreg liric nu există, ci numai părți, fărîme. Structurile antonimice sînt deosebit de frecvente, încît o teorie a textelor minime trebuie să presupună obligatoriu realitatea ambelor tipuri de paralelism.

Revenind la distihurile folclorice transcrise din colecția Alexici, ele pot fi reținute și gustate mai degrabă în planul unei estetici a fragmentarului. Dar cel ce „are în sînge" strigătura românească și gramatica ei generativă simte la lectură mai ales faptul că fiecare dintre exemple ar cere o complinire prin alte două versuri, — să zicem în cazul ultimului, prin „Cucută crescută-n iarbă, / Rău îi stă la fată babă". Este — acest exemplu — un alt fel de observare a faptului că a gîndi la entitatea expresivă definitorie a liricii românești înseamnă necesarmente a gîndi la texte de patru versuri, texte admise ca rotunjiri lirice minimale, a căror destrămare în ceva mai simplu, mai elementar nu mai este posibilă decît pe alte criterii decît acela al căutării arhetipului. După cum spuneam, reducția potențelor *întregii* noastre lirici populare la potențialul expresiv al textelor ei *minime* trebuie să se producă fără vreo îndepărtare de zona performanțelor expresive definitorii ale poeziei folclorice. Abia astfel lirica populară „dezvoltată" ar putea fi privită *doar* ca epifenomen al „liricii mărunte" — și în cele din urmă ca epifenomen al configurațiilor de patru versuri. În nici un caz, însă, nu se poate coborî mai jos de catrine fără riscul de a prejudicia scopul vizat : construirea imaginii de esență a liricii noastre.

Punem astfel în lumină o primă notă a arhetipului căutat, — cea dimensională sau a extensiunii.

Desigur, cînd spunem că modul originar-reprezentativ de închegare a expresiei lirice autohtone consistă în conjugări unitare de cîte patru versuri marcăm un atribut încă foarte abstract — și deocamdată irelevant — căci nu vom adăuga încă nimic despre rațiunea adîncă (în planul expresiei) a unor atare strict normate dimensional conjuncții de versuri. După cum nu e momentul să precizăm încă nimic nici despre condiția particulară și inconfundabilă pe care o relevă catrina în interiorul fenomenului originar românesc, compara-

Scanned with OKEN Scanner

tiv cu catrinele proprii liricilor „embrionare" ale altor etnii — de pildă, comparativ cu primara formă *mani* a poeziei turce (despre care s-a zis că a fost „preluată de literatura noastră nescrisă"! *). Căci, să reținem, recursul expresiei lirice la „soluția" grupurilor de cîte patru versuri (ca texte minime satisfăcătoare) nu este un apanaj al rostirii române. S-ar putea chiar să ne aflăm în fața unei universale legi statistice a frazării poetice. Oricum, fapt este că, iată, pînă în versificația cultă a lumii, adică pînă în poezia de azi, se menține o predilecție vădită pentru strofa de patru versuri, comparativ cu toate celelalte tipuri de strofe. În cariera istorică a strofei-catren (chiar dacă ea a ajuns cu timpul un tic ori un simplu mod ornamental de secvențiere a discursului liric) noi vedem relicta semnificativă a formei originare de închegare a liricii.

Dacă textele minime ale liricii românești, sub aspectul extensiunii lor, se subsumează unei sfere mai largi a structurărilor princeps identificabile în lirica diferitelor etnii, acest fapt genuin al configurării dimensionale identice — după cum spuneam — nu știrbește nicidecum individualitatea exprimării noastre poetice; dimpotrivă. Norma dimensională comună ne apare ca semnul participării la universal a discursului liric autohton (așa cum la o universalitate specifică participă orice demers silogistic). Este semnul unei *deschideri întru identitate* ce înlesnește în mod fericit comparatismul — de pildă cu *rubaiatul* persan ori cu *hairen*-urile armenești — și în consecință, prin compararea entităților comparabile, permite tocmai evidențierea caracteristicului rostirii noastre poetice. Cine va fi să realizeze în adîncime un asemenea studiu comparativ (pentru care noi nu avem competența necesară) va trebui probabil să omologheze drept catrene mascate, drept catrene „ab origine" și unele practicări ale distihului — de pildă în poezia greacă. Sînt distihuri ce grupează versuri de o curgere largă (decapentasilabice), în interiorul cărora

* *Antologie de poezie turcă de la începuturi pînă azi*. Selecție, note și traducere de Nicolae Ioana și Nevzat M. Yusuf, București, Editura Minerva, 1979, p. IX.

Scanned with OKEN Scanner

prezența cezurii devine ea însăși un indiciu. Exemple convingătoare pentru o interpretare genetică (și o eventuală transcriere de lucru, în chip de catren, a unor perechi de versuri) se pot afla oricînd în poezia română. *Călin — file din poveste* începe, după cum se știe, astfel :

Pe un deal răsare luna, ca o vatră de jăratic,
Rumenind străvechii codri și castelul singuratic,
Ș-ale rîurilor ape, ce sclipesc fugind în ropot —
De departe-n văi coboară tînguiosul glas de clopot.

Dar forma aceasta prozodică — adoptată ca definitivă de către Eminescu probabil sub presiunea narativului — nu este și cea primară. Poemul se născuse altfel :

După deal răsare luna
Ca o vatră de jăratic
Rumenind străvechii codri
Și castelul singuratic,

Sună glasul de isvoară
Ce sclipesc fugind /în ropot/
Prin amurg în văi coboară
Tînguiosul glas de clopot.

Depistarea entităților

Depistarea entităților minimale devine, așadar, un act decisiv în comentarea fenomenului originar al liricii românești. Dar o asemenea depistare în cuprinsul — ori necuprinsul — liricii noastre folclorice nu este, cum s-ar putea crede, o simplă operație de reținere (din numeroasele și uneori masivele culegeri existente) a textelor ce se rezumă, integrale fiind, la spațiul a patru versuri. Fără îndoială, textele-catrină — ce s-au păstrat și transmis ca atare — interesează cît se poate de mult analiza. Există, însă, o mare cantitate de mate-

Scanned with OKEN Scanner

rie ascunsă. Catrine de referință pot fi depistate — și se cer depistate! — și prin scrutarea textelor mai lungi. *Topos*-ul stilistic al structurării catrinale a expresiei lirice autohtone se cuvine, principial, urmărit și valorificat pe cazul oricărei producții a poeziei populare. Căci, în fond, intenția noastră este să oferim o cheie de interpretare a liricii folclorice în întregul ei: încît referirile la prezența activă — nodulară ori diseminată — a catrinelor în elaborările lirice mai extinse dorim să fie privite ca aruncarea unei punți necesare dinspre entitățile minimale spre rest. Nu cumva să se nască impresia că, aflați în căutarea arhetipului, ne-am atașat prea abrupt de catrine pornind mai degrabă de la unele vorbe decît de la observarea rolului efectiv al structurilor de patru versuri, a harului lor în generarea și pecetluirea oricăror spații lirice românești. Nu am uitat nici un moment lirica dezvoltată, dimpotrivă, am presupus-o.

Vrem, prin urmare, să descriem acum principalele moduri de ființare mai mult sau mai puțin disimulată a expresiei de tip catrină în creațiile mai ample. Va fi implicit o edificare așa zicînd istorică (așa zicînd, deoarece în retortele ascunse ale creației poetice istoria se repetă mereu) asupra formelor caracteristice de trecere de la catrinele-entități (lirică „măruntă") la discursivitatea liricii dezvoltate.

— Trebuie să se rețină, în primul rînd, un lucru: normalitatea faptului că azi, după veacuri de exercitare poetică a limbii neamului, avem mai ales o lirică dezvoltată, o lirică populară ce parcă s-ar înstrăina, cu timpul, de acea constrîngere primară la conlucrări de cîte patru versuri. Altfel cum? Dacă cu timpul nu s-ar fi produs o schimbare, nici nu ar avea rațiune să vorbim de vreo condiție genuină, de un profil *originar* al liricii autohtone, de un chip *de dincolo* (și totodată cuprins în) globala înfățișare a ei de acum. Reținînd faptul ca normal, chestiunea este de a pune în lumină, repetăm, o solidaritate și o continuitate stilistică, unitatea de esență, *reductibilitatea semnificativă a textelor dezvoltate* la textele minime.

Scanned with OKEN Scanner

Dar, mai întîi, două remarci despre textele efectiv de patru versuri.

Prima: se poate vedea, la cercetarea culegerilor noastre de folclor, că piesele cele mai numeroase care se conformează normei de patru versuri fac parte din specia *strigăturii*; mereu și mereu strigăturile sînt catrine, pînă acolo încît s-ar putea vorbi, în acest sens, de o „ortodoxie" foarte pronunțată a lor, de un drastic tipar structural din care par a nu voi să se miște vreodată. Cum strigătura este îndeobște integrată genului liric (lirică epigramatică), devine posibil să se creadă (să se bănuie), în linia logică a celor spuse de noi pînă aici, că am tinde, cumva, să reducem metodic lirica la chiot, adică să conferim strigăturii calitatea de a fi condiția de început a expresiei lirice. Ar însemna implicit ca doina — modalitatea de mare faimă a liricii noastre — să fie privită ca derivînd ori derogînd din chipul strigăturii (în vreme ce alții au dedus-o, „dimpotrivă", din cîntecul de leagăn...).

Vrem să înlăturăm (ori să prevenim) o atare posibilă presupunere. Strigătura — iată — nu va interesa ansamblul demersului nostru reductiv decît marginal (în acest fel, însă, va fi un spațiu de referință deosebit de folositor). Nu vom explica aici cum de nu ajungem fatalmente, utilizîndu-ne metoda, la o focalizare pe specia strigăturii; lucrul se va lămuri îndeajuns mai tîrziu. De altfel, vom propune și justifica o renunțare necesară la o serie mai largă de înfățișări catrinale. După cum am mai anunțat, în virtutea metodei noastre, evoluînd în căutarea arhetipului liricii, va trebui să facem o asemenea nouă și hotărîtoare restrîngere în chiar masa catrinelor —, și o vom face prin intermediul unei grile de selecție, apte să rețină doar ceea ce ne va orienta cu adevărat spre arhetip. Iar cînd, mai apoi, vom fi depistat chipul originar al poeziei autohtone și vom fi intrat destul de mult în descrierea arhetipului, vom putea observa că el, arhetipul, dintr-un punct de vedere se constituie prin opoziție cu ceea ce ar fi să numim tipicitatea structurală a strigăturii. (Se știe că pînă azi folcloriștii nu au găsit un criteriu suficient de operant pentru o discriminare între strigături și cînte-

Scanned with OKEN Scanner

cele populare, separație ce se impune teoreticește chiar dacă, practic, unele texte migrează dintr-o parte într-alta.)

A doua remarcă: lăsînd la o parte strigăturile —, ceea ce, în privința textelor de patru versuri, s-ar mai putea observa la cercetarea tezaurului nostru de poezie populară este ponderea marcantă a acestora în *lirica Transilvaniei*. În rotunjimea spațiului românesc, expresia poetică ivită și purtată din gură în gură „pe Mureș și pe Tîrnave", în „Cîmpia" transilvăneană, este prin excelență solidară cu ceea ce am putea numi *performanța dimensională a liricii noastre* (în sensul unei tipice minimalități a textului). Reprezentativă apare îndeosebi culegerea Jarnik-Bîrseanu.* Or, pînă azi, tocmai lirica acestei culegeri (cu sursele în pomenita Cîmpie din inima Transilvaniei**) este apreciată ca fiind cea mai valoroasă esteticește... Constatăm deci, pentru zona geografică în discuție, o semnificativă coincidență: a celei mai largi prezențe a textelor minime, pe de o parte, și a celei mai înalte realizări artistice a pieselor, pe de alta. Să mai adăugăm că tot de aici provine o foarte veche cărțulie intitulată atît de laborios „Cîntece cîmpenești cu glasuri rumanești. Făcute de un Holtei Cîmpian pentru voia Fetelor, Nevestelor, Și celora cui se potrivesc, și cu alți-se izbesc" (1768) —, precum și prima noastră culegere propriu-zisă de folclor, datorată lui Nicolae Pauleti (1838), a cărei sursă a fost satul Roșia din Valea Secașului. Încît, atunci cînd va fi de dat un număr mai mare de exemple de lirică măruntă (catrine), se va produce, statistic, nu numai o localizare pe acest spațiu spiritual transilvănean, ci

---

* I. U. Jarnik și A. Bîrseanu, *Doine și strigături din Ardeal*, București, Tipografia Academiei Române, 1885.

** Mai exact, aria acoperită de culegere formează „aproape o circumferință, marcată prin aceste orașe: Huedin, Cluj, Bistrița, Reghin, Odorhei (Tg. Mureș), Brașov, Făgăraș, Sibiu, Orăștie, Alba Iulia (Bălgradul). În inima ei, ca o circumferință mai mică, e așa-numita «Cîmpie» a Transilvaniei, avînd în centrul ei Blajul..." Ovidiu Papadima, *Prefață* la I. U. Jarnik și A. Bîrseanu, *Doine și strigături din Ardeal*, București, Editura pentru literatură, 1964, p. XXXII.

Scanned with OKEN Scanner

implicit o coborîre în trecutul creației lirice populare, căci exemplele vor aparține unor culegeri de început.

Semnificativ apare și faptul că atunci cînd un mare poet român (îl vizăm pe Lucian Blaga) își propune să realizeze, ca o selecție de nestemate, o antologie proprie de lirică populară *, el va fi unul aparținînd aceleiași zone spirituale. Ce selectează Blaga, ce reține antologia sa? În economia întregului florilegiu reține atenția prezența accentuată a catrinelor :

Du-te, dor, cu Mureșul,
Nu-mi mai rupe sufletul.
Du-te, dor, cu Tîrnava,
Nu-mi mai rupe inima. (7 — 251)

Sau :

Duce-m-aș cu luna-n nor,
Nu mai pot de-a badei dor.
Duce-m-aș cu luna-n stele,
Nu mai pot de-a badei jele. (7 — 119)

Desigur, cu mult înaintea lui Blaga, culesese și transcrisese febril poezie folclorică nord-moldoveanul Mihai Eminescu. Dar — un subiect demn de meditație — lirica populară reținută de poet este mai ales „tributară" surselor ardelenești :

Răsări, soare, sus la deal,
Vino, bade, o n-ai cal?
Scapătă, soare, la șes,
Vino, bade, și pe jos! (10 — 164)

Cum manuscrisele poetului ce cuprind asemenea texte sînt anterioare publicării culegerii Jarnik-Bârseanu, dar unele piese vor apărea aidoma în culegere, Perpessicius se întreabă dacă nu cumva la realizarea celebrei colecții va fi contribuit însuși Eminescu **...

Sub acoperirea considerațiilor de mai sus, am fi putut restrînge căutarea arhetipului liricii românești

* Lucian Blaga, *Antologie de poezie populară*, București, Editura pentru Literatură, 1966.

** Perpessicius, *Eminescu și folclorul*, în M. Eminescu, *Opere*, vol. VI. București, Ed. Academiei R.P.R., 1963, p. 17.

C-da 190 coala 4

Scanned with OKEN Scanner

la descrisa arie transilvăneană, zonă geografică ce se lasă privită, într-un fel, ca adevărat leagăn al formei autohtone de expresie lirică. Ne temem, însă, că o restrîngere în spațiu a căutării arhetipului ar fi analogă și ar comporta riscurile acelei restrîngeri *istoriciste* (pe care am refuzat-o în numele unei abordări hermeneutice, mai consistente), restrîngere în virtutea căreia ar fi urmat să împingem oricît de departe în trecut căutarea momentului originar al liricii românești, în loc să vedem această originare specifică a ei ca petrecîndu-se mereu, „peste" timp. Vom utiliza deci exemple de structurări lirice minimale luate „la întîmplare" din întregul cuprins carpato-dunăreano-pontic de manifestare spirituală a neamului ; prezența mai numeroasă — deja anunțată — a exemplelor aparținînd de „leagănul" transilvănean este mai degrabă efectul secundar (explicabil) al unei atare proceduri voit aleatorii.

Să trecem acum la depistarea entităților de patru versuri în textele mai dezvoltate ale liricii populare. Este de înțeles : intenția de a identifica entitatea reprezentativă a expresiei lirice românești (catrina) în cuprinsul textelor mai ample o vom converti într-o teoretizare asupra generării liricii dezvoltate ca petrecîndu-se în strînsă condiționare cu configurarea ei originară, — structura de patru versuri.

Trebuie să introducem — ca să operăm, apoi, cu el, — un nou concept, acela de *lirică minimal dezvoltată*. El ne va ajuta să vedem cît se poate de limpede poziția sau lucrarea ascunsă a nucleului expresiv de patru versuri în arhitectura unui discurs liric mai larg. Prin lirică minimal dezvoltată înțelegem orice piesă a liricii populare la închegarea de sine stătătoare a căreia participă, pe lîngă cele patru versuri aderente la o catrină, cel puțin un alt vers și cel mult patru noi versuri, fie ele versuri marginale sau, dimpotrivă, imbricate în unitatea expresivă a celorlalte patru. Cercetarea unui suficient de mare număr de asemenea texte ne-a condus la constatarea că se disting — și se pot analiza cu profit — patru mari forme ale liricii minimal dezvoltate.

Scanned with OKEN Scanner

1. Prima formă marcantă de lirică minimal dezvoltată este cea produsă *prin adiționarea a două catrine*: la ceea ce va fi fost o simplă catrină (versurile 1—4, cu autonomia lor expresivă) se adaugă o altă nouă entitate de acest tip (versurile 5—8 comportînd de asemenea o autonomie proprie a închegării stilistice):

Străină-s, maică, străină,
Și cu dorul la inimă;
Străină-s ș-a nimănui,
N-am doruțul cui să-l spui.
Străină-s în satul meu
Pare-c-am făcut tot rău.
Sînt străină-n sat la mine
Parcă n-aș avea pe nime. (6 — 101)

De multe ori alăturarea celor două întreguri, de cîte patru versuri fiecare, poate părea fortuită. De pildă, — o piesă minimal dezvoltată începe cu o catrină de tipul „Treci, dorule, Dunărea" (sau Mureșul, într-un exemplu asemănător pe care l-am dat și care probează prin el însuși posibilitatea existenței de sine stătătoare a unei atare catrine) ca să continue cu o configurare catrinală în chip vizibil „migrată" aici dintr-o altă condiție a ei:

Frunză verde iarbă mică,
Dorul mîndrei rău mă strică;
Frunză verde iarba crește,
Dorul mîndrei mă topește! (8 — 751)

(Vom da mai tîrziu cel puțin un exemplu de existență a motivului ierbii și dorului ca realizîndu-se în ipostază de pură entitate lirică de patru versuri.)

Alteori trecerea din spațiul expresiv al primei catrine în spațiul celei de-a doua apare mult mai fluentă:

Cîte doruri am dorit
Pe toate le-am cîntărit.
Dar pe care-l mai doresc
Nu pot să-l mai cîntăresc.

Scanned with OKEN Scanner

Pus-am sare, pus-am lut,
Dorul badii trage mult.
Pus-am lut și pus-am sare
Dorul badii îi greu tare. (6 — 66)

A doua parte a textului, deși rotunjită în sine, se înfățișează ca subordonată primei; într-un fel, ea este o amplificare-explicitare a primei părți, încît, la rigoare, textul admite o reductibilitate a sa la catrina inițială. Pe cînd, în cazul celuilalt text, o asemenea subordonare nu se lasă remarcată; mai mult — între prima catrină („Treci, dorule...") și cea de-a doua („Frunză verde...") am putea opera fără pierdere o rocadă, — schimbare de locuri ce demonstrează că, la rigoare, textul ar admite o reductibilitate a sa la... oricare dintre entități. Paradoxal ori nu, sinonimia catrinelor (sinonimie în planul comunicării sensibile, în cheia liricii, a unei trăiri) este mai mare în cazul unui tandem de catrine gen „monade", adică aparent mai disparate, decît în cel de-al doilea, unde ele apar categoric mai legate prin discursivitatea întregului. De altfel, textul „Treci, dorule..." — și nu „Cîte doruri" — este cel ce ilustrează *modalitatea primară* de constituire a liricii minimal dezvoltate, în forma de care ne ocupăm: o constituire prin alipire de „cărămizi" preexistente. Modalitatea primară (deci originară, deci care ar fi să fie marcată valoric într-o posibilă și încă nescrisă estetică a liricii noastre populare) este juxtapunerea de entități catrinale, o juxtapunere fără menajamente de ordinul vreunei „narări" bine conduse, vreunei cursivități „la vedere" a ideii poetice. Faptul (ca și opțiunea noastră în favoarea juxtapunerii) se va lămuri atunci cînd vom ajunge să tratăm despre funcționalitatea juxtapunerii în chiar intimul ritual constructiv al arhetipului liricii românești. Procedeul juxtapunerii, nu o dată surprinzător, se va releva ca *ur-trop*, teren sau formă dintru început în care pare că se resorb genetic figurile de stil, complicata artă a construcției poetice...

Totuși, există oare vreo regulă ascunsă a acestei potriviri a catrinelor în texte mai întinse, ele însele cu valoare de întreg? Ce face ca din două catrine (foarte

Scanned with OKEN Scanner

adesea apte fiecare să-şi asume şi să reprezinte semnificaţia întregului) să poată rezulta un tandem viabil a lor, adică nu mai puţin asimilabil esteticeşte ca un tot? Să nu uităm că asemenea îmbinări se produc şi se manifestă prin cîntec. Conlucrarea pe care o pot realiza înde ele catrinele preexistente — altfel omologabile ca monade „fără ferestre" — este de ordinul tonalităţii afective, al unei compatibilităţi emoţionale ce se instaurează prin chiar actul desfăşurat al cîntecului. Din aşa zisele „motive călătoare" ale liricii populare (şi întregul tezaur arhetipal al liricii româneşti trebuie înţeles ca rezidînd în formulări potenţial călătoare, ori ubicuu şi peren recreabile), o anume stare emoţională cheamă, reconsideră şi asociază „pe riscul ei" unele entităţi într-un continuum a cărui „logică" este eminamente afectivă: spre rămînere în durata aceleiaşi trăiri... (S-a folosit pentru acest fenomen expresia nimerită de „emoţie asociativă" *.)

Piesele minimal dezvoltate prin cuplări de catrine dezvăluie astfel atenţiei o remarcabilă soluţie de amplificare a expresiei lirice, expresie a cărei discursivitate părea cumva epuizată prin autonomele structurări de cîte patru versuri. Caracteristica soluţiei este că adăugarea unei catrine la o alta nu reprezintă propriu-zis o înaintare în ordinea ideativă a zicerii, ci mai degrabă apare ca o „stare pe loc", o rezicere, o refacere sau oficiere din nou a expresiei; încît efectul de întreg al textului astfel amplificat ar putea fi asemuit cu efectul unei succesiuni de romburi: urmînd primului, aportul celui de-al doilea romb (ori al celei de-a doua catrine) e mai ales în planul unei *ritmici semantice* şi nu al unui *spor semantic* real...

În modul acesta se vor lega nu numai cîte două catrine:

De-ai juca ca nuca-n ciur
La străini tot nu eşti bun,

---

* Vezi Ligia Bîrgu-Georgescu, *Contaminarea — un procedeu artistic de compoziţie*, în *Studii de poetică şi stilistică*, Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1966.

Scanned with OKEN Scanner

De-ai juca ca aluna
Străinu-ți bagă vina ;
Că să aibă strinu vreme
Către mine-ar tăia lemne
Și să aibă strinu rînd
Zău m-ar ține tot flămînd ;
De-ar urla valea de zamă
Din strin dracu-a face mamă,
De-ar urla valea de lapte
Din strin dracu-a face frate. (10 — 172)

Ori :

Cine se mărită-n sat
Numa portu i mutat ;
Cine mere-n sat departe
Hainele i-s măritate.
De m-ar purta tot pe grău,
Tot nu-i ca și-n satu meu ;
De m-ar purta pe grăunță,
Tot nu-i ca la-a mea măicuță.
De-ar fi fîntîna de vin
Tot nu-i bine-n sat străin ;
De-ar fi fîntîna de lapte,
Tot nu-i bine-n sat departe. (5 — 212)

Construită astfel — ca refacere obstinată a aceluiași ritual al expresiei — poezia lirică se vădește mai depărtată de celălalt gen al poeziei, cel epic, și mai înrudită cu muzica cu care se însoțește efectiv : cîntecului popular nimeni nu-i cere să nu-și reia liniile melodice spre a nu fi... redundant !

În concluzie, privită în forma ei pură de manifestare, lirica dezvoltată prin adiționare de catrine, după cum probează și exemplele date, relevă următoarele proprietăți :

— Seria entităților cumulate poate fi considerată, principial, deschisă. Prin zicerea primei catrine se actualizează implicit o „gramatică generativă" grație căreia textul poate fi extins, teoreticește, oricît, după cum oricînd ar putea fi socotit încheiat. Totuși, forma cea

Scanned with OKEN Scanner

mai cultivată rămîne cuplul de catrine, adică tocmai dezvoltarea minimală în baza unui asemenea algoritm.

— Ordinea entităților în desfășurarea întregului text nu incumbă, de regulă, o rigoare anume ; se poate vorbi de o permisivitate a permutării lor fără ca întregul să sufere.

— Factorul mai stabil al textului îl reprezintă entitățile sale, luate separat ; ele sînt ca modulele. Aspectul mobil, perisabil (cu mai pronunțate șanse de a se dizolva cu timpul, prin performarea orală) constă în modul concret de asociere a modulelor (chiar dacă conservarea prin scris a textelor de cîntec popular pare să consfințească o asociere la un moment anume a unui set de catrine).

— Între întreg (textul) și partea sa (catrina) se poate pune semnul egalității. Ca și cerul reflectat în toate cioburile unei oglinzi, poezia se continuă întreagă în orice modul, — entitatea de patru versuri.

— Unitățile compoziționale (constitutive) nu au nevoie, spre a fi percepute ca module, de o vizualizare expresă, în pagină, a granițelor dintre ele, cum se întîmplă cu strofele în poezia cultă. Am spune chiar că poezia cultă procedează așa „în disperare de cauză" și, de regulă, fără acoperire reală. Față de strofa cultă, catrina populară comportă o asemenea disciplină structurală și rotunjire intimă ca tot unitar expresiv încît, prin comparație, transarea în strofe — etalată de poeziile culte, pare mai degrabă un simplu tic formal.

2. Al doilea mod de dezvoltare minimală a unei reprezentative entități lirice de patru rînduri : *prin adăugire de versuri con-sonante*. Altfel spus, pe „rimele date" ale catrinei (adică la fiecare dintre cele două rime ale ei) participă acum un număr sporit de linii verbale :

Dorule, ce ți-am făcut
De mă ții robuț pierdut,
Ca pă marhă de vîndut ?
Dorule, ce ți-am stricat,
De mă ții robuț legat,
Ca pă marhă lîngă gard ? (5 — 301)

Versurile subliniate amplifică evident rimele preexistente ale catrinei.

Specific acestui mod de amplificare este un fapt pe care l-am numi al cumulării simetrice : la fiecare rimă se adaugă *un număr egal* de versuri, ce-și corespund două cîte două, adică urmează rigorile paralelizării din catrina de bază. Sigur, sînt situații cînd (ele sînt observabile în piesele lirice mai lungi ; acolo canoanele originare ale construcției textului oarecum cedează, ajung să fie mai puțin constrîngătoare) se poate întîmpla ca entității catrinale să i se grefeze un singur vers suplimentar :

Din pricina dorului,
Și dintr-a iubitului
Fac umbră pămîntului.
Din pricina unui dor
Nu mi se mai face somn. (8 — 1090)

Încercăm senzația că versul imixtat (cel subliniat) nu se sudează perfect, rămîne cumva superfluu. Debarasată de el — și chiar de întregul text dezvoltat la a cărui configurare participă — lectura catrinei în ea însăși devine spațiul curat — și suficient, nu ? — al instalării noastre într-o emoție superioară. O asemenea situație pare a fi tipică pentru cazurile de catrine dezvoltate prin adaosul unui singur vers. În exemplul :

Mă judec și mă frămînt
Ca frunza galbenă-n vînt ;
Mă judec și mă gîndesc,
Doamne, rău mă vestejesc
Ca iarba cînd o cosesc (9 — 124)

resimțim versul penultim ca pe o inițiativă lăutărească, în genul irmoaselor, ce nu servește — ba chiar jenează — tonalitatea catrinei de bază. La fel, simțim ca pe o intervenție conjuncturală sau ca pe o divagație versul doi al următorului text :

Scanned with OKEN Scanner

Eu oi ceti prin grădină
Și seara pe la lumină
Cu suspinul din inimă,
Și-oi ceti prin pomișori
Cu lacrămi din ochișori ! (8 — 365)

Am spune că atare suplimentări cu cîte un vers se produc printr-un soi de efracție stilistică : se violentează — mai mult sau mai puțin dramatic — simetria interioară, de înaltă funcționalitate expresivă, a catrinei, funciarul ei paralelism structurant. Mari efecte, în plan artistic, din asemenea grefe de un singur vers nu pot să apară.

În schimb, despre textele care vădesc regula cumulării la o catrină (și în rimele catrinei) a unor perechi de versuri (simetric distribuite în cuprinsul acesteia) — se poate afirma fără dubiu că au șansa să devină piese de performanță. Lirica minimal dezvoltată astfel este una ce rezistă esteticește confruntării cu valențele expresive ale entităților de patru versuri. Faptul se produce deoarece, de astă dată, versurile adăugate (corespondente două cîte două în cele două jumătăți ale textului) aderă și se aliniază organic la paralelismul configurator al catrinei, îl preiau și îl modulează în continuare deschizînd o perspectivă a prelungirii *pentru sine* a lui :

Cine n-are dor pe vale,
Nu știi luna cînd răsare
Și noaptea cîtu-i de mare ;
Cine n-are dor pe luncă,
Nu știi luna cînd se culcă
Și noaptea cîtu-i de lungă ! (9 — 57)

Într-o formă nouă, lărgită, e afirmată de fapt figura stilistică a catrinei (care se lasă încă ghicită în text, ca entitatea lui de bază).

Presupunerea că amplificările unei structuri catrinale în genul exemplului dat s-ar face prin versurile 3 și 6 nu se confirmă totdeauna : adăugate pot fi uneori versurile 2 și 5, sau — din nou simetric sub aspect

Scanned with OKEN Scanner

poziţional — versurile 1 şi 4. Cum putem, atunci, recunoaşte, între celelalte, versurile adăugate? De pildă, în cazul următorului text:

Vai de mine, cum aş mere
Pe părău cu pietricele,
Seara, la mîndrele mele.
Vai de mine, cum m-aş duce
Pe părău cu piatră luce,
Seara, după gură dulce. (7 — 249)

Perechea versurilor „apocrife" se divulgă cîteodată prin aceea că este în mod vădit mai puţin realizată. Aceasta înseamnă că şchioapătă îndeosebi sub aspectul paralelismului sintactic, al corespondenţei lor reciproce, mai puţin riguroasă decît corespondenţele celorlalte versuri:

Cuculeţ cu pană sură
Ce te plimbi prin bătătură,
Te lovesc c-o zburătură.
Cuculeţ cu pana albastră,
Ce te plimbi pe la fereastră,
Că nu-s fată, nici nevastă. (8 — 771)

Dar ne interesează propriu-zis dezvoltările de calitate. În cazul lor, un indiciu ni-l dă faptul că perechea versurilor tardive este cea mai aptă să fie, la rigoare, eliminată fără ca înţelesul textului să fie, practic, compromis:

Cîte mîndre-am avut eu
M-o putut pune birău
Şi ciuhă din sus de tău.
Şi pe cîte le-am lăsat
M-ar putea pune giurat
Şi ciuhă din sus de sat. (5 — 314)

Un indiciu îl aflăm în chiar prezenţa copulei „şi" la început de vers. Am amintit că, sub aspect stilistic, tipică pentru modul configurării originare a expresiei lirice minimale este utilizarea juxtapunerii versurilor;

Scanned with OKEN Scanner

incît, versul introdus prin „și" are — s-ar putea zice — o anume paliditate ; îl resimțim dacă nu ca pe un corp străin, în orice caz ca pe o contribuție de ordin secund în formularea discursului liric.

În sfîrșit, să mai semnalăm indiciul că, sub aspectul rimei, versurile ce se adaugă — și pe care le-am numit con-sonante — au totuși, în raport cu calitatea rimării celorlalte, șansa cea mai mare de a realiza rime mai puțin perfecte, asonanțe :

Străină, Doamne, străină
De nici apa nu m-alină,
De-ar ploua o săptămînă.
Săracă-s, Doamne, săracă
De nici apa nu mă-neacă,
De-ar ploua o lună-ntreagă. (9 — 134)

Or, poezia populară nu se jenează de asonanțe, dar nici nu le cultivă preferențial.

Că în ultimul exemplu versurile tardive sînt cele subliniate și nu altele ne-o confirmă existența și fără ele, în anumite variante, a grupării celorlalte patru. Desigur, procedura aceasta — compararea tuturor variantelor unui motiv — ar fi calea cea mai recomandabilă de tatonare a versurilor ce ființează în simbioză cu structurile de tip catrină. Din păcate, însă, un catalog tipologic al liricii naționale, deși promis *, încă nu există.

De fapt nici nu avem de ce să identificăm numai-decît versurile adăugate atunci cînd ele nu se lasă deconspirate spontan, fără de nici o tehnică specială din parte-ne. Cu cît lirica minimal dezvoltată în această formă este mai realizată, cu atît depistarea versurilor adăugate este mai dificilă, dar și mai inutilă. Dificultatea identificării lor apare deci ca simptomul salutar al calității textului în întregul său, demersul separării catrinei de rest devine cumva gratuit : contează mai

* Vezi Sabina Ispas și Doina Truță, *Propuneri pentru catalogul liricii orale românești*, în Revista de etnografie și folclor, tom. 19, nr. 2, 1974.

Scanned with OKEN Scanner

ales să constatăm deplina disimulare (ori ștergere) a acelor versuri în structura originară a catrinei.

Să precizăm, totodată, că nici calificarea acelor versuri ca „adăugate" ori „tardive" nu trebuie înțeleasă prea strict, ca desemnînd un epifenomen ce s-ar petrece totdeauna la nu știu ce distanță în timp față de configurarea catrinală a expresiei lirice. Apariția textului minimal dezvoltat prin adaos de versuri con-sonante se poate să se producă nu neapărat prin reelaborarea de către altcineva a unei piese de patru versuri, ci și de la bun început, în virtutea declanșării zicerii lirice; căci acel tipar fundamental de configurare în patru versuri a expresiei va fi oricum implicat ca reazem al amplificării, ca predispoziție creatoare sau — cu vorbele lui Blaga — ca determinantă stilistică abisală. Între faptul că altcineva ar reelabora, amplificîndu-l, un text (preexistent în forma minimală a catrinei) și faptul că el s-ar elabora de la bun început ca o catrină amplificată — diferența ne pare neglijabilă (dincolo de valoarea didactic-demonstrativă mai pronunțată a primei situații). Mai mult: e posibil ca o piesă sau alta să fi fost „aruncată în lume" ca structură de 6 versuri dar, întrucît construcția era imperfectă, circulația orală să-i fi asigurat stare civilă reducînd-o la o catrină, celelalte două versuri fiind pur și simplu uitate ori trimise să se mai nască o dată! E o dovadă că forma catrinală de constituire a expresiei lirice *era acolo*, în text; ea nu apărea ulterior, ci, de la bun început subiacentă, ajungea să fie doar „revelată" prin ulterioara colportare orală. Versurile „tardive" sau „apocrife" — cum le-am numit (adică adăugate structurii de tip catrină, în virtutea rimelor date ale acesteia) — admit, deci, dintr-un alt unghi de privire o calificare ca versuri *eliminabile* în virtutea aceluiași model originar de structurare. Departe de a răsturna datele problemei, o asemenea situație nu poate decît să sprijine în felul ei teza că gruparea de patru versuri ar fi configurația princeps și reprezentativă a expresiei lirice românești.

Textul minimal dezvoltat prin adaos de versuri consonante poate atinge, prin menținerea mai îndelungată

Scanned with OKEN Scanner

a creatorului în acest mod al amplificării, dimensiunea nu de șase ci de opt versuri :

Stîmpără-mi, Doamne, doru,
Cum s-astîmpără codru
Cînd plouă vara-n dînsu
Și prinde-a cînta cucu ;
Stîmpără-mi, Doamne, jelea,
Cum s-astîmpără coasta
Cînd plouă vara-n dînsa
Și prinde-a cînta mierla. (5 — 517)

Privitor la piesele de opt versuri s-ar putea particulariza unele observații deja făcute la adresa surorilor lor de cîte șase versuri. Nu insistăm. Să notăm doar că într-o analiză comparativă a variantelor aceluiași motiv, de astă dată ar fi de confruntat trei ipostaze dimensionale ale formulării ideii poetice. Textul

Bate-mă, Doamne, să zac
Într-o grădină cu mac,
Cu mîndra pe după cap.
Bate-mă, Doamne, să mor
Într-o grădină cu flori,
Cu mîndra pe subțiori. (7 — 215)

s-ar putea să fie mai vechi ori, cel puțin, mai de circulație (deci mai confirmat în cultura spirituală națională) decît

Bate-mă, Doamne, să mor
Pe perină de fuior,
Într-o grădină de flori
Pe brațele cui mi-e dor.
Bate-mă, Doamne, să zac
Pe perină de bumbac,
Într-o grădină de mac,
Pe brațele cui mi-e drag. (6 — 221)

iar dincolo de carnația — mai plină ori mai strictă — a amînduror textelor să se afle, de fapt, ca osatură ireductibilă a lor, figura minimală a catrinei.

Scanned with OKEN Scanner

Din motive explicabile, structurile de opt versuri dau unora impresia că ar fi alcătuite fiecare din două strofe de cîte patru versuri, una în continuarea celeilalte. Dar observarea generării grație catrinei a unor atare piese ne determină să susținem că de fapt e vorba de o aparență, de pseudostrofe croite de cititor în materia textului, „unitatea de măsură" a expresiei lirice populare rămînînd — indiferent de amplificarea sa — catrina structurantă, sau, și mai simplu spus, *motivul* într-o închegare stilistic reprezentativă. E ceea ce a făcut pe alții să susțină, dimpotrivă, că nu strofa, ci motivul (fluctuant ca mărime) caracterizează poezia folclorică. Pentru noi, chestiunea caracterului strofic ori nu al poeziei populare, așa cum s-a pus și se mai pune, e mai mult otioasă decît disputată cu folos.

În concluzie la lirica minimal dezvoltată prin adaos de versuri con-sonante — reținem :

— Se poate euristic postula existența în oricare asemenea piesă dezvoltată a unui principiu de închegare ireductibil și de profunzime — cel al catrinei. Chiar dacă nu totdeauna se lasă ușor abstrasă din context, chiar dacă nu totdeauna va fi fost un moment distinct, premergător amplificării, catrina rămîne codul ascuns prin care se generează textul în forma lui extinsă, nucleul sau raționalitatea lui.

— Principiul expresiv al catrinei, subiacent piesei amplificate, se relevă ca purtătorul unor atît de puternice comandamente structurante ale rostirii lirice încît tipic este ca versurile suplimentare, confirmînd principiul, să se alinieze cuminte acelor comandamente, ca într-un fel de epigonism — am spune, ori ancilaritate stilistică. Corolar : versurile adăugate vor fi cu atît mai memorabile (mai acreditate prin difuzarea orală) cu cît, ca părți ale întregului constituit, vor părea că nu sînt ; că nu sînt un adaos... Acumularea cantitativă produsă prin noile versuri nu sparge calitatea tiparului ; textul — chiar dacă amplificat — mai poate fi citit ca o catrină supraponderală, forțîndu-și măsura dar rămînînd încă ea însăși.

— Iar întrucît s-au generat „în cheia" catrinei, stă în puterea noilor versuri să evidențieze, să afirme prin

Scanned with OKEN Scanner

reluare, caracteristicile constructive ale acesteia, — de pildă aspectul existenței unei linii mediane a ei, față de care versurile suplimentare se ordonează simetric în cele două jumătăți ale textului. Versurile amplificării consolidează astfel, într-un cadru mai larg, ceea ce aparține irevocabil de natura intimă a catrinei sau, altfel spus, de natura modului primar (și minimal) de închegare a liricii.

— Alteori, în cazul unor asemenea texte dezvoltate, principiul catrinei e afirmat pe o cale întoarsă : prin uitarea (semnificativă !), prin eludarea sau modificarea (mult mai probabilă) tocmai a versurilor secundare, în discuție. De regulă, faptul acesta denotă că ele nu au realizat acea aderență totală la figura catrinei de bază.

— Numărul (de regulă, par) de noi versuri cu care pot fi suplimentate rimele mai mult sau mai puțin ascunsei catrine de bază, după cum am văzut, variază. În principiu, ar putea fi considerat deschis. Cea mai practicată este, bineînțeles, amplificarea cu două versuri, aferente cîte unul fiecărei rime. Reprezentarea statistică a formelor mai înalte de amplificare este, progresiv, tot mai săracă — aceasta din considerente de dificultate a realizării monorimelor pe un tipar ce comportă, în plus, o serie de alte rigori ale construcției. Încît, dincolo de depistabile exemple în zece versuri, „supraponderalele" încep să dispară. Important este să notăm că nivelul amplificării, oricît de înalt ar fi, nu pune în dificultate teza unei anumite reductibilități euristice la catrină a textului.

3. Al treilea mod larg reprezentat de dezvoltare minimală : prin *generarea (sau asimilarea) unui distih (sau a două distihuri) cu rimă autonomă.*

Iată, depășind condiția unității de rimă, algoritmul structurant al catrinei își prelungește definitoriile paralelisme morfologico-sintactice devenind suportul configurării unui text mai amplu, unitar însă, datorită chiar acestui fel de generare :

Trupul meu ist plin de dor
Ca și Nistrul de nămol,
Trupul meu ist plin de jele

Scanned with OKEN Scanner

Ca Nistrul de pietricele.
Trupul meu ist plin de-amar
Ca Nistrul din mal în mal. *

Dacă nu ar fi încă observabil caracterul mai riguros al corespondenţelor în spaţiul propriu primelor patru versuri, cu greu s-ar putea vorbi de celelalte două ca de candidatele virtuale la sacrificiu în cazul unei replieri a textului pe modelul economic al catrinei... O generare încă mai conformată simetriilor structive ale catrinei de bază (pînă acolo încît asemenea amplificări pot naşte impresia că de fapt piesele lirice în discuţie sînt o succesiune de distihuri şi nu amplificări de catrine) în următorul exemplu :

Duce-m-aşi şi m-aşi tot duce,
Dor să nu mă mai apuce.
Duce-m-aşi în groapă-afundă,
Dorul să nu mă ajungă.
Duce-m-aşi pentru vecie
Dorul să nu mă mai ştie. (3 — 103)

Alteori catrina poate produce sau asimila organic în partea ei finală două noi versuri investindu-le cumva cu funcţie de explicitare (detaliere, completare) de sine **. Dar, ca şi în cazul poeziilor culte ce extind pe un spaţiu excesiv o metaforă, distihul adăugat riscă să capete o tentă didactică mai mult sau mai puţin pronunţată :

Bădiţa din satul meu
Ca pîinea care-o fac eu.
Dar bădiţa din alt sat
Ca pîinea din cumpărat.
Cînd o cumpăr, mă bucur,
Cînd o mînc, nu mă satur.

(5 — 65)

---

* „Convorbiri literare" (Iaşi), nr. 12, 1882.

** Probîndu-şi funcţia, afare distihuri suplimentare se sudează adesea la rest prin *cînd, că, dar* ş.a.m.d.

Scanned with OKEN Scanner

Sau :

De urît m-aș duce, duce,
Calea mi se face cruce ;
De urît aș mere, mere,
Calea mi se face stele.
Eu mă duc, urîtul vine
Tot alăturea cu mine.

(9 — 136)

Din nou, dacă ar fi să gîndim o repliere a acestor piese (minimal dezvoltate) pe norma de patru versuri, atunci mai puțin păguboasă ne-ar apărea sacrificarea de fiecare dată a cuplului versurilor finale. Procedura pare a fi corectă (în planul căutării expresiei de bază a liricii noastre) chiar și cînd distihul amplificator se construiește în opoziție ideatică față de rest :

Sărac loc de pe la noi,
Cum mă trage înapoi !
Sărac loc din a mea țară
Cum mă trage-ndărăt iară !
Dar locul de pe-aicea
Mă trage tot a zăcea:

(3 — 198)

Oarecine ar putea obiecta că dacă e să renunțăm la două dintre cele șase versuri ale ultimei piese, sacrificiul ar trebui făcut hotărîndu-ne pentru prima sau a doua pereche de versuri, deoarece ele sînt sinonime ca sens și deci renunțarea la una dintre ele, oricare, nu ar modifica ideea întregului ; că, în orice caz, ar trebui să păstrăm distihul final, distinct ca formulare, și care vine să întregească ideea textului. Just, numai că un asemenea soi de restrîngere — corectă în sensul unui bun rezumat școlar — nu este și în spiritul poeziei însăși, dacă am lăsa-o să decidă asupra propriei exprimări comprimate. Căci în aria liricii noastre populare s-a rotunjit și următoarea piesă :

C-da 190 coala 5

Scanned with OKEN Scanner

Vai de mine, cum m-aș duce,
Puterea din mine fuge
Calea mi se face cruce !
Vai de mine, cum aș mere,
Puterea din mine piere,
Calea mi se face stele !

(9 — 138)

Or, este greu de acceptat că ambele piese s-au născut în întregime independent, că între constituțiile lor, adică, nu ar fi de făcut nici o corelație de ordinul matricei. Observîndu-le, devine rezonabil să spunem că ele sînt dezvoltări diferite ale aceluiași „trunchi comun" — și ca atare esențial — anume o catrină ce-și poate releva conturul prin „suprapunerea" textelor. Penultimul dintre exemplele date e o suplimentare a figurii catrinei în modul pe care tocmai îl analizăm : printr-un distih autonom ; ultimul — o amplificare în modul, deja analizat, al adăugirii unor versuri consonante rimelor catrinei subiacente... Iată de ce, revenind la exemplele de producere a unor texte minimal dezvoltate după tipicul pe care îl cercetăm acum, nu putem opta decît pentru eventuale epurări euristice ale fiecăruia de ultimele două versuri ; tocmai de ele. Ideea modelului originar de tip catrină (vizibilă în unitatea stringentă a *celorlalte* patru versuri) le relevă pe ultimele două ca foarte probabil adăugate suplimentar și (sau), la rigoare, eliminabile fără mare pierdere în planul expresiei. Față de restrîngerile ce ar păstra oricum ultimele două versuri pe considerentul valorii lor explicative („plusului de informație" pe care îl aduc), restrîngerea la primele patru versuri este o cu totul altfel de rezumare, una prin care păstrăm neatins și rămînem — abia astfel — în substanța poeticității textului liric popular.

Sînt situații cînd distihul suplimentar, configurator de texte minimal dezvoltate, se imixtează în chiar mijlocul catrinei, pe axa ei de simetrie formală. De obicei el este un „loc comun" migrat aici și actualizat spontan ca urmare a unei disponibilități structurante plurivoce a primelor două versuri ; un soi de „derută" pe care catrina o depășește, apoi, revenind la ea însăși :

Scanned with OKEN Scanner

Cruciuliță de argint
Amîndoi v-ați potrivit
Și la ochi și la sprîncene
Ca doi porumbei la pene.
Cruciuliță de alamă
Amîndoi sînteți de-o seamă.

(8 — 403)

Dar, ca și în cazul analizat al amplificării cu versuri pe rimele preexistente (caz în care catrina ne-a apărut de regulă împănată nu cu un singur vers median, lui adăugîndu-i-se încă unul corespondent, plasat simetric în finalul piesei lirice), și acum, în mod similar, împănarea cu un distih a unui text minim de patru versuri reclamă și atrage după sine un nou distih final, corespondent celuilalt. Se instaurează astfel o corelare încrucișată a distihurilor (comparabilă dispunerii încrucișate a rimelor în poezia cultă), implicit o nouă unitate de întreg a textului controlat încă, pe toată întinderea lui, de o catrină subiacentă, ce a consimțit să se amplifice parcă printr-un soi de sciziparitate :

Pe unde merge doru
Nu poți ara cu plugu
Că s-acață plugu-n dor
Trag boii de se omor.
Pe unde merg dragostile
Poți ara și cu vacile...
Boii merg tot rumegînd
Și bădița șuierînd.

(5 — 516)

Odată cu acest adaos al distihului final textul minimal dezvoltat se și închide satisfăcînd o lege a simetriei structurale greu de amplificat în continuare la fel de riguros. Încît, cînd un atare distih final lipsește, prezent fiind doar cel median, ascultătorul (cititorul) familiarizat cu lirica folclorică și cu imperativele ei îi resimte cumva lipsa ; sau, dacă nu, — ceea ce e același lucru — resimte condiția neîmplinită a celui median :

Scanned with OKEN Scanner

Nu stă masa-ntr-un picior,
Nici o fată-ntr-un fecior.
Masa stă-n patru picioare,
Mai sînt feciori pe sub soare.
Nu stă masa-ntr-un cuiuț,
Nici o fată-ntr-un drăguț.

(5 — 374)

Piesa se încheie. Dar plutește în aer — oricînd aptă să se obiectiveze — o referire finală la mulțimea cuielor unei mese și a feciorilor dintre care o fată are a alege...

În concluzie la cel de al treilea mod de producere a liricii minimal dezvoltate ar trebui să reluăm, adecvîndu-le, majoritatea observațiilor deja făcute în finalul analizei modului precedent de amplificare. Într-adevăr, există asemănări importante între cele două forme de constituire a textelor minimal dezvoltate (și — vom vedea — între toate modurile decelabile). Asemănările își au rațiunea, desigur, în faptul că aceste constituiri, chiar dacă clasificabile ca diferite, reflectă și prelungesc deopotrivă rigorile aceluiași tipic cadru generativ de bază ori de substrat, — structura expresivă de patru versuri specific intercorelate, structură în principiu suficientă sieși. (Tocmai de rigorile de construcție internă a unui asemenea substrat demersul nostru analitic se apropie cu încetul ca de imaginea teoretizabilă a arhetipului liricii românești.) Lăsăm în seama cititorului să urmărească similitudinile de generare a pieselor lirice în cazurile celor două moduri.

4. Al patrulea și ultimul mod de producere a unor texte lirice minimal dezvoltate (prin texte minimal dezvoltate înțelegînd implicit putința liricii autohtone de a-și găsi rotunjiri sau închegări expresive dincolo de acea normă de patru versuri remarcată, după cum am văzut, ca proprie ei) am putea să-l numim al *catrinei facilitate de un enunț preliminar*: o structură de patru versuri, a cărei unitate de întreg se lasă destul de ușor observată, e precedată de un vers introductiv sau, cel mai adesea, de două asemenea versuri ce anunță tema:

Scanned with OKEN Scanner

Urîtul e tot urît
Cît trăiește pe pămînt !
El merge pe piatră seacă
Și tot strigă că se-neacă ;
El merge pe rîtul verde
Și tot strigă că se pierde !

(5 — 224)

Cum acest fel de constituire a unor texte lirice românești este încă o dată unul caracteristic, îl întîlnim cumva presupus într-o lucrare dedicată anume problemelor tipologiei folclorice, în următorii termeni : „Cîntecul [popular] poate consta numai din cele patru — sau mai multe — versuri obținute prin repetarea sinonimică sau cvasisinonimică, dar cel mai adesea versurile sînt precedate de un vers cu funcție introductivă sau explicativă — în afară de cunoscuta introducere cu *Frunză verde de...* — prin care e enunțată tema, situația creată în liniile ei generale. În acest caz strofa cu repetări sinonimice particularizează ideea, imaginea poetică din primul vers, îi ilustrează aspectele caracteristice, precizînd nuanțele ce se cuvin relevate"*. Nu ne interesează aici că tipologii nu au distins suficient, ca pe un remarcabil nivel de existență a liricii românești, formele ei minimale de dezvoltare pe suportul catrinei, între care forme și cea implicînd un enunț preliminar —, ci felul cum este înfățișată funcția părții preliminare : ea „enunță" ideea poetică, în vreme ce partea puternic structurată ce urmează o individualizează, o ilustrează sau precizează. S-ar putea crede că poeticitatea unor asemenea cîntece și-ar avea centrul în enunț, restul fiind iradiere. În realitate, de cele mai multe ori enunțul e destul de expozitiv și de alb (chiar dacă afirmă tema lirică), leagănul expresivității poetice dovedindu-se încă o dată catrina :

Mamă, ca și-al meu drăguț,
Numa-n munte este-un struț.

* D. Caracostea, Ov. Bîrlea, *Problemele tipologiei folclorice*, Ed. Minerva, București, 1971, p. 325.

Cînd îl suflă vîntu-n dos
Umple lumea de-aminos ;
Cînd îl suflă vîntu-n față,
Umple lumea de dulceață.

(5 — 489)

Rostul versului sau distihului preliminar l-am compara cu cel al titlului poeziilor culte, cînd acolo el este cu adevărat funcțional. Pe de o parte, pregătește în auditoriu receptarea părții consistente și reprezentative sub aspectul textualizării poetice. Pe de alta, conlucrează efectiv cu restul facilitînd constituirea simetriilor în structura catrinală ce urmează, — aceasta prin asumarea includerii în enunț (deci degrevarea părții următoare) a unor elemente morfologice ale „scriiturii" care dincolo, în catrină, s-ar lăsa mai greu cuprinse în jocul ermetic al paralelizărilor. Altfel zicînd, distihul preliminar poate fi definit ca o servitute specifică a textualizării, impusă de voința de afirmare (închegare) a unei structuri catrinale ferme, a cărei naștere ar fi altfel problematică :

Maică, norocelul meu
L-au băut boii-n părău.
Nu știu boii l-au băut
Ori noroc eu n-am avut.
Nu știu boii l-au mîncat,
Ori Dumnezeu nu mi-a dat.

(7 — 51)

Sau, din aceeași semnificativă antologie a liricii populare românești, concepută de Blaga :

Colea-n sat într-o grădină
Prinse dorul rădăcină —
Și-aș voi să-l iau cu mine,
Șapte rădăcini îl ține,
Și-aș voi să-l iau acasă,
Șapte rădăcini nu-l lasă.

(7 — 77)

Scanned with OKEN Scanner

Cu asemenea funcționalitate și atare atribuții, distihul enunțiativ preliminar corelat unei structuri catrinale nu are cum să satisfacă acea tendință a dedublării simetrice de sine în cuprinsul textului minimal dezvoltat, spre a-i conferi astfel o rotunjime superioară ; tocmai pentru că, prin definiție, cu el textul nu poate decît să demareze. Rar, însă, impulsul unei generări duble a părții enunțiative își face, totuși, loc semnalîndu-ne vitalitatea acestui reprezentativ principiu structurant al discursivității lirice autohtone :

Frunzuleană rug de mure,
Pică bruma pe pădure ;
Pică bruma subțirică
Te-am iubit de mititică.
Frunzuleană iarbă grasă
Și-apoi pică brumă groasă,
Te-am iubit c-ai fost frumoasă.

(25 — 155)

Dar dacă din rațiuni evidente dedublarea distihului enunțiativ nu-și află loc (decît rar și imperfect) în curgerea textului minimal dezvoltat, ea se produce, totuși, destul de des, peste marginile textului minimal, în continuarea lui adică. Iată o cunoscută (și deja utilizată de noi ca exemplu) formulă lirică în patru versuri modulată de două ori în baza unei dedublări simetrice a distihului-enunț :

Dragostea de fată mare
E ca floarea după cale.
Cînd o bate vîntu-n față,
Umple cîmpu de dulceață ;
Cînd o bate vîntu-n dos,
Umple cîmpu de miros.
Dragostea cea de nevastă
E ca floarea din fereastră.
Cînd o bate vîntu-n față,
Umple casa de dulceață ;
Cînd o bate vîntu-n dos,
Umple casa de miros.

(8 — 240)

Scanned with OKEN Scanner

Reluarea — uneori fără nici o variație — a distihului preliminar devine astfel o modalitate convenabilă de legare într-o discursivitate lirică încă mai amplă a unor texte ce ar rezista și luate în mod autonom ; un soi de comperaj nu totdeauna de notabilă eficiență poetică — dovadă, poate, a faptului că dilatarea fără rarefiere a expresiei lirice este tot mai greu de realizat (ori tot mai puțin urmărită) odată cu îndepărtarea de măsura catrinei :

Hai, bade, să ne iubim,
Pînă-i lumea, nu trăim.
Că dușmanul multe zice
Dragostea ca să ne-o strice.
Și dușmanii mult ar da
Să ne strice dragostea.
Hai, bade, să ne iubim,
Dragostea s-o înnoim
Că la dragostea dintîi
Am fost amîndoi copii.
La dragostea de demult
Am fost tineri, n-am știut.

(6 — 504)

Din remarca aceasta nu rezultă, însă, numaidecît o discreditare principială a pieselor lirice ample, căci, dincolo de punctul unde ostenesc ori se epuizează formele dilatării riguroase a unei expresii-nucleu de tip catrină, intră în scenă, într-o multitudine de înfățișări, fenomenul adiționării în mai largi discursuri lirice a chiar textelor minimal dezvoltate înflorite sub zodia puterilor coagulante ale catrinei.

Înainte de a nota unele lucruri în legătură cu produsele lirice mai largi — oricît de largi —, cîteva sublinieri concluzive (unificatoare în felul lor) în privința celor patru analizate moduri de închegare a pieselor lirice minimal dezvoltate :

A. Înlăturînd tot ceea ce diferențiază felurile de a fi ale textelor minimal dezvoltate, rămînem cu un element comun — unul pentru toate : un radical de patru versuri imanent tuturor amplificărilor. În toate piesele

Scanned with OKEN Scanner

analizate el duce o existență mai mult sau mai puțin disimulată (monolitică sau împărțită), în simbioză cu noi versuri pe care le asumă. Altfel privind, s-ar putea zice că modurile liricii românești minimal dezvoltate sînt tot atîtea forme de *mascare minimă* a prezenței unui miez și principiu structurant comun.

B. Departe de a fi, deci, abordabilă doar ca o puternică entitate expresivă suficientă sieși, ca un „cosmoid" al poeticității ce ne-ar putea reține privirea doar înspre lăuntrul său, spre arhitectonica sa interioară și legile ei constructive (ceea ce vom și face mai tîrziu), formula poetică a catrinei proprie liricii populare românești vădește, totodată, o remarcabilă funcție productivă. Punînd din lăuntrul ei anumite condiții impulsurilor de amplificare a discursului liric, catrina conferă cumva organicitatea sa unor formulări lirice mai largi ; marchează asemenea amplificări impunîndu-le — parcă printr-un fel de inducție — norme ale sale. O compatibilitate de cod structural a catrinei (ca împlinită expresie lirică minimală) și a textelor noastre lirice minimal dezvoltate apare statornic relevabilă. Încît, modurile liricii românești minimal dezvoltate s-ar putea zice că sînt tot atîtea *forme de control* al structurii catrinale asupra structurărilor mai largi.

C. Dar, observînd procesul producerii pieselor minimal dezvoltate, aspectul cel mai demn de a fi etalat ne pare tendința subterană ca prin amplificările cu 1—4 versuri să se pregătească generarea, ori să se genereze efectiv o nouă catrină. Idealitatea intimă a creșterii din ea însăși (adică pe o bază de patru versuri specific corelate) a expresiei lirice românești este...: reduplicarea formulei ; structura catrinală de bază nu numai că își pune amprenta, cum spuneam, pe modurile amplificării sale, dar, la limită, rîvnește să se autoreproducă ca figură esențială a lirismului românesc. Modelul originar aspiră să facă corp comun cu un alter ego al său într-o unitate superioară de o mare lapidaritate a principiului constitutiv :

Cucule cu pene verzi,
Mîndru cînți vara-n ogrăzi.

Scanned with OKEN Scanner

Cucule cu pene sure,
Mîndru cînți vara-n pădure.
Să știu cînta ca cucu,
Nu m-aș mînca cu lucru.
Să știu cînta ca țarca
Nu m-aș mînca cu sapa.

(33 — 42)

Am reprodus un text aparținînd de primul dintre modurile analizate ale amplificării, — cel al adiționării de catrine, caz în care, evident, toate exemplele sînt de acest tip, catrina a doua vădindu-se fie una „migratoare", captată, însă, de text grație conformității sale cu precedenta, fie una concepută ad-hoc, dar după algoritmul precedentei.

Dar iată o mostră de asemenea rotunjire în maniera celui de-al doilea mod al amplificării, adică prin adăugare de versuri consonante rimelor catrinei de bază :

Dorul meu e semănat
Holdă verde pîngă sat,
Hai, bade, la secerat,
Nu trăi tot cu bănat.
Dorul meu e răsădit
Holdă verde lîngă rît.
Hai, bădiță, la plivit,
Nu trăi tot necăjit.

(5 — 518)

Versurile subliniate, crescute dintr-o primă configurare catrinală, pot fi separate și privite ca o catrină în toată regula.

Pentru al treilea mod, ilustrăm tendința reduplicării de sine a expresiei de tip catrină în spațiul unui text minimal, printr-o piesă lirică luată din colecția Eminescu :

Cîntă puiul cucului
La poalele nucului,
Ș-așa-mi cîntă de frumos
De cădeau frunzele jos.

Scanned with OKEN Scanner

Iar mai jos la rădăcină
Cîntă cuca cea bătrînă,
Ș-așa-mi cîntă de cu foc
De stau apele pe loc.

(10 — 238)

N-am întîlnit oare catrinele aici împletite circulînd și autonom ?

În sfîrșit, cu toate pomenitele piedici proprii celui de-al patrulea mod de amplificare de a-și dedubla distihul enunțiativ din fruntea structurării de bază, exemplificarea nu este imposibilă :

Frunză verde codru des,
Eu din tine nu mai ies
Nici călare, nici pe jos
Că s-a dat frunza pe dos.
Frunză verde codru des,
Eu din tine nu mai ies
Nici pe jos și nici călare,
Că s-a pus frunza-n cărare.

(7 — 217)

Vizînd, așadar, deopotrivă, acest prag al realizării de sine, toate cele patru moduri de amplificare relevă o semnificativă contingență : atingîndu-l, ele devin efectiv mai greu de distins unul de altul. Figura arhetipală a închegării expresiei lirice din patru versuri specific corelate, impunînd tuturor modurilor — și, în exemplele date, impunînd pînă la capăt — propria ei ontologie, instaurează implicit o anume confuzie în planul specificității lor. Lunecă toate, adică, spre reafirmarea „fenomenului originar" al catrinei ; dezvoltarea ideală a expresiei se trădează a fi *o revenire*... Abia astfel împlinindu-se, fiecare mod de amplificare pare a-și găsi liniștea : satisfacerea aspirației intime a dezvoltării („reduplicarea" bazei expresive) se înfățișează ca un *nou nivel de închidere* a textualizărilor lirice românești. Și chiar rămînînd, în parte, doar un deziderat (cazul pieselor de 5—6—7 versuri), noul criteriu ideal de închidere e dat, el validează oricum, dincolo de norma

Scanned with OKEN Scanner

originară a catrinei, o normă „teleologică" de opt versuri. Dar noua normă o confirmă, în fond, pe cealaltă.

D. Analiza unor moduri de fiinţare a liricii noastre mărunte, analiză în măsură să releve poziţia de miez configurator a catrinei, a urmărit să aibă — şi credem că are — şi o relevanţă întru înţelegerea şi acceptarea de către cititor a unei identităţi euristice între două procese opuse: *al autogenerării*, prin textele amplificate, a rigorilor proprii structurii de patru versuri, pe de o parte, şi al *reductibilităţii* principiale la aceste rigori a textelor mai extinse, pe de alta. Dar nu numai *euristice*: în fenomenologia circulaţiei largi şi a performării creatoare a textelor, amplificarea, ca lăstărire din ea însăşi, şi restrîngerea (prin uitare-epurare esteticeşte motivată) la ea însăşi reprezintă, în fond, faţetele gemene ale aceluiaşi joc *istoric* al catrinei, prin care ea se lasă deopotrivă contemplată (contemplată „binocular") ca entitate expresivă de bază a lirismului românesc.

Dincolo de pragul a opt versuri, formele de dezvoltare a pieselor lirice, de o mare varietate, se lasă mai greu tipologizate. Nici nu ne interesează prea mult aici un demers lămuritor într-o atare privinţă. Să introducem doar, pentru a pune cît de cît în evidenţă poziţia şi rolul expresiei catrinale în asemenea piese ample, convenţia unei mari dihotomii în masa lor:

Pe de o parte, texte lirice cuprinzătoare (foarte rar totuşi, de peste 30 de versuri) alcătuite mereu şi mereu *prin adiţionare de entităţi* minimale sau minimal dezvoltate. Principiul constitutiv al adiţionării, prin senzaţia omniprezenţei sale pe care o creează, a fost nu o dată teoretizat de cercetătorii poeziei populare. S-a vorbit în acest sens de strofe sau motive călătoare, de un răspîndit fenomen al contaminării. Varii texte lirice mai mici — care, de altfel, rezistă deplin ca autonome realizări artistice — se înlănţuie unul după altul într-un singur flux al performării orale graţie unei compatibilităţi tematice foarte lejer înţelese (înlănţuirea părînd nu o dată divagatorie), ori de ton afectiv, prin spontana voie de moment a colportorului şi a inimii sale. După cît de spontan s-au asociat, ele pot să se şi disocieze...

Scanned with OKEN Scanner

Pe de altă parte, deosebim texte lirice ample (în realitate, foarte rar dincolo de limita — nici ea prea rezonabilă — de care am vorbit) de o discursivitate mai liberă, în care recurența regulilor instaurate de catrină — adică a regulilor ce credem că reprezintă esența structurală a lirismului românesc — nu mai formează un continuum, ci apar ca prezențe inserate în rest.

Pentru primul caz, situația cea mai pură o reprezintă, desigur, adiționarea deschisă de catrine. Am dat deja două exemple de acest fel, la care trimitem (p. 53—54).

Dar, evident, entitățile de tip catrină se pot asocia divers cu felurite structuri minimal dezvoltate. Iată o piesă unde distingem lesne un prim text minimal dezvoltat (în formula adaosului de două versuri con-sonante — 3 și 6) urmat de trei entități de cîte patru versuri :

Urîtul unde coseşte
Tot plouă şi viscoleşte
Şi de vreme nu-i nădejde.
Dragostea unde adună
Tot soare-i şi vreme bună.
Poţi strînge fînul pe lună.
Unde şade urîtu
Se-nnegreşte pămîntu ;
Unde şade dragostea
Înverzeşte pajişteà.
Pe unde trece urîtu
Arde grîu şi pămîntu ;
Pe unde trecę frumosu
Creşte grîu şi ovăsu.
De urît te-ai duce-n lume,
Şi de drag ai veni mîne ;
De urît te-ai duce-n ţară
Şi de drag ai veni iară.

(5 — 487)

Cele patru microtexte (principial „migratoare" prin chiar condiția autonomiei lor expresive) s-au putut întîlni aici întrucît sînt tot atîtea cutii de rezonanță ale aceleiași teme lirice a urîtului. Nimeni, însă, nu poate crede prea mult în stringența acestei asocieri. Șarjînd,

Scanned with OKEN Scanner

s-ar putea spune că substanță poetică a întregului este ca și inexistentă dincolo de poeticitatea fiecărei componente. Decît dacă nu cumva însăși etalarea „variațiunilor pe o temă dată" ar fi să fie condiția constitutivă de ultim plan a actului poetizării, act niciodată redundant în repetitivitate, dimpotrivă, nutrindu-se luminos din pulsiunile ei.

În clasa pieselor dezvoltate mai liber, fenomenul repetabilității expresiv-tematice — adevărat corolar al procedeului adiționării — este mai puțin prezent. Noi am caracteriza acest fapt ca semnul unei anumite îndepărtări de modalitatea curată și directă a lirismului. Căci oare ce anume ar putea concura soluția constructivă atît de proprie primei clase de piese lirice ample (soluție a cărei funcționalitate am încercat o clipă s-o punem la îndoială)? Iată, în clasa pieselor lirice mai liber amplificate, mai liniar desfășurate, mai puțin ciclice, discursivitatea poetică se colorează — fatal, am zice — de oarecare rudimente de epică... Ce ne interesează, de fapt, în cazul acestei alternative mai mult sau mai puțin amenințate de hibridare este poziția deținută, în diferite asemenea texte, de părțile lor structurate în genul catrinei sau în genul textelor minimal dezvoltate. Or, se remarcă (fără a fi exclusivă însă) o caracteristică prezență a lor în finaluri. Descoperim că piese mai largi ce evoluează o vreme (ori măcar preț de cîteva versuri) parcă prin derogare de la formula patentă a enunțului liric, îl regăsesc statornic *în cele din urmă*. După ce „narează" despre înstrăinarea de casă și căutarea binelui pe alte locuri, o asemenea piesă lirică se poate încheia, ca într-o răbufnire a unui adînc algoritm al zicerii lirice, astfel :

Doamne, amar îi pelinul,
Mai amaru-i străinu,
Pelinu floare-nflorește
Străinul te tă sfădește.
De i-ai face apa vin
Tă nu-i faci voia deplin ;
De i-ai face apa bere,
Tă nu-i faci p-a lui plăcere.

Scanned with OKEN Scanner

La străin greşeşti o dată
Nici te uită, nici te iartă ;
La părinţi greşeşti o sută,
Tă te iartă şi te uită.

(5 — 44)

Abia aşa găsindu-şi cristalizarea, textul îşi află şi împăcarea de sine şi se închide, împlinit. Faptul că un atare procedeu de final — prin care figura catrinei îşi instituie controlul în punctul-cheie al textului — se dovedeşte o rezolvare frecventă pentru cea de-a doua clasă de piese lirice dezvoltate are o semnificaţie ce nu mai trebuie, credem, subliniată. Să adăugăm numai că dacă, în cazul clasei alcătuite din piese amplificate prin adiţionare de mărunte entităţi lirice autonome, eventuala destrămare în timp a unei piese se va produce prin ruperea ei în chiar punctele iniţiale, de racord —, în cazul unei piese din cea de-a doua clasă destrămarea în timp va putea însemna uitarea întregului, dar mai puţin probabil şi a părţilor lui nodulare fiinţînd în modalitatea finalului citat. Asemenea entităţi minimale ori minimal rotunjite sub pavăza catrinei, fie că sînt sau nu sînt în poziţie finală, apar drept cele mai apte să dăinuie, detaşîndu-se astfel ca o soluţie pentru eternitate a lirismului.

Comparînd cele două clase, — evident că elementele primei au cu prioritate şansa de a se înscrie în puritatea poeticităţii lirice. Un „model exemplar" al configurării ample a zicerii lirice, dacă e de teoretizat sub aspectul esenţei sale structurale, el ar trebui bănuit ca aparţinînd primei clase. Modelul admite o descriere prin analogie cu modelul exemplar al epicii baladeşti, la care a fost să ne referim în partea dedicată descrierii ideii de arhetip. Acolo, balada-baladă se lăsa identificată ca performanţă a unui maximum coerent de *loci communes* proprii genului ; piesa cea mai reprezentativă a fondului românesc de balade se dovedea a fi „Miu haiducul", cea mai ancorată în repertoriul *topoi*-lor naţionali ai cîntecelor bătrîneşti. Aici, lirica-lirică prin excelenţă, adică realizarea exemplară la dimensiunile unui text lung — ar fi piesa reprezentativă

Scanned with OKEN Scanner

pentru un travaliu maxim al rigorilor structural-expresive ale catrinei. *In extremis*, o atare piesă ar fi de stringența unui șirag de entități arhetipale perfect închegate, cel mai probabil împrumutate dintr-un repertoriu supraindividual, comun de asemenea entități, ori avîndu-și „rude apropiate" în el... Dar, astfel construit, modelul exemplar al discursivității lirice dezvoltate este, se înțelege, lesne decompozabil și reductibil la figura expresivă a componentelor, încît, în analiza estetică a purei noastre lirici de adiționare, putem opera destul de satisfăcător cu principiul *pars pro toto*, întregul apărîndu-ne, cumva, ca o cosmotică „stare pe loc" a rostirii. O rostire al cărei algoritm fundamental am zice că se închide împlinit încă la nivelul fragmentului. Iterării întregii piese i-am putea substitui, la nevoie — cu efect comparabil în plan spiritual — reluarea uneia și aceleiași strofe...

Iată de ce de un record de lungime în lirismul românesc nici nu are sens să vorbim, căutîndu-l. Altfel decît ca reluare „fără sfîrșit", lungimea, după cum am văzut, poate chiar să fie dezavuată ca una ce riscă să dilueze poeticitatea textului. Prin *performanță dimensională* în spațiul rostirii lirice autohtone nu are sens să înțelegem decît *recordul de omnipotentă minimalitate* al structurii de patru versuri.

Scanned with OKEN Scanner

GRILA DE SELECȚIE

Odată cu formarea deprinderii de a recunoaște în felurite texte figura catrinei, demersul de reducție treptată a liricii românești la caracteristicul ei substrat expresiv, departe de a se fi săvîrșit, cîștigă condiția unei hotărîtoare noi reducții : o selecție a reprezentativului în chiar masa largă a concrețiunilor de cîte patru versuri. Altfel, adică fără o asemenea nouă restrîngere, acești „bulbi" ai liricii noastre — ce îndeplinesc, în eternitatea culturii autohtone, rol nu doar de „strofe", ci, sistematic, de integrale obiectivări în cuvînt ale sufletului național — ar rămîne pentru analist de o varietate încă deconcertantă. În consecință, nici remarcile ce ar fi să le facă nu ar putea depăși acea natură vagă ori aproximativă a unor generalități în parte atinse și de alții.

În numele mai riguroasei centrări pe esențialitatea fenomenului în discuție se cer, deci, introduse noi criterii reductive. Se înțelege că desemnarea criteriilor ne-a preocupat îndestul, dar, în cele din urmă, ele s-au impus de la sine, încît acum sperăm să pară și altora nu numai rezonabile, dar și ca singurele ; altfel spus, în acest punct al procedeului nostru reductiv, lor nu li s-ar putea opune altele apte de aceeași funcționalitate.

Vom opera cu două mari criterii, descrise fiecare prin cîte o serie de indicatori. *Primul* nu urmărește, în definitiv, decît să introducă condiția unei liricități (liricitate de conținut) cît mai autentice a pieselor, pornind de la observația verificabilă că nu numai textele dezvoltate, dar pînă și lirica măruntă — inclusiv

C-da 190 coala 6

Scanned with OKEN Scanner

piesele de cîte patru versuri — comportă grade diferite de puritate lirică : la o extremă putem remarca entităţi „cu adevărat" lirice, în vreme ce, la cealaltă extremă, graniţa dintre liric şi epic apare ca fiind în mod natural destul de ştearsă şi de des încălcată... *Al doilea* criteriu va fi al cristalizării formale (restricţia satisfacerii unui anume nivel de corelări structurale intime), cristalizare semnalînd însăşi „punerea în expresie" a lirismului... În cele din urmă va trebui să înţelegem aceste două criterii în unitatea lor, ca alcătuind împreună o *grilă de selecţie* utilizabilă în evidenţierea, printr-o dublă cernere, a ceea ce vom numi *catrine arhetipale.*

Indicatori de conţinut

De „lirism pur" se vorbeşte adesea ca de manifestarea prin excelenţă a *eului singular.* Distingînd (într-o lucrare anume intitulată „Evoluţia şi formele genului liric") o mişcare istorică, pe plan universal, de la un lirism colectiv, încă primar şi neconturat suficient, spre un lirism al subiectului individual, Edgar Papu observă : „Oricît de importante contribuţii ar fi adus lirismul colectiv pentru dezvoltarea ulterioară a genului, el nu atinsese, totuşi, cu rădăcinile sale stratul fundamental al resurselor-lirice. Îi lipsea anume configuraţia clară a individualităţii, o dată cu precizarea limitei dintre *eu* şi lumea dinafară, dintre subiect şi obiect".* Edgar Papu remarcă, în continuare, că faţă de vechiul lirism — de pildă, un imn colectiv către soare — lirismul individual va însemna putinţa amplificării, intensificării şi înălţării la un superior grad de rafinament a tuturor coordonatelor lirice. De altfel, menţionata caracteristică — s-o numim a naturii umane singulare ce se exprimă pe sine în această condiţie a sa — nu poate lipsi (şi

* Edgar Papu, *Evoluţia şi formele genului liric.* Ed. Albatros, Bucureşti, 1972, p. 43.

Scanned with OKEN Scanner

este atinsă într-un fel sau altul) din nici o definiţie de conţinut a lirismului. Însuşi Hegel scrisese: „Conţinutul operei de artă lirică nu poate fi desfăşurarea unei acţiuni obiective cu legături bogat ramificate şi formînd o întreagă lume, ci este subiectul individual, şi tocmai de aceea caracterul singular al situaţiei şi al subiectelor, precum şi felul în care sufletul se înfăţişează într-un astfel de conţinut pe sine conştiinţei, cu judecata lui subiectivă, cu bucuria şi admiraţia sa, cu durerea sa, cu simţirea sa în general" *.

Simţirea profund individualizată — acest prim indicator al „lirismului pur" —, simţire ce se face glas şi se fixează în concreţiunile liricii noastre folclorice, aparţine în măsură covîrşitoare omului vîrstei virginale — sau, oricum, tinere — de un sex sau altul. Se poate, credem, bănui o pondere deosebită — dacă nu chiar decisivă pentru conturul şi performanţele genului — a creaţiei lirice de sorginte feminină. Faptul nu este oarecare dacă, aşa cum se spune, mai mult ca aiurea, lirismul este o coordonată definitorie a esthesisului românesc: înseamnă că în profilul spiritual al neamului — a cărui descriere o încearcă etnopsihologii şi filosofii culturii — subzistă puternic subtila linie a feminităţii. De asemenea, dacă — aşa cum iarăşi se susţine — creaţia lirică încifrează, adică incumbă o metafizică în cheie aparte, atunci înseamnă că această substanţialitate filosofică s-ar putea eventual omologa ca o viziune marcat feminină a lumii... Dar nu vom rigidiza aici grila de selecţie pînă la a impune condiţia reţinerii din conglomeratul pieselor lirice minimale, ca reprezentative, doar a celor de emanaţie feminină. De altfel, o separare convenabilă a lor din masa celorlalte apare ca destul de problematică.

Indicatorul „simţire profund individuală" ar rămîne, însă, incert dacă nu i-am specifica determinanta fundamentală: a *solitudinii* eului. În unele încercări de a caracteriza lapidar „lirismul pur" s-a zis direct că această puritate ar presupune, mai mult ca orice, însingurarea.

---

* G. W. F. Hegel, *Prelegeri de estetică*, vol. II, Ed. Academiei R.S.R., Bucureşti, 1966, p. 512.

Scanned with OKEN Scanner

Prezența unei atare trăsături de bază pare să varieze, totuși, în spațiul Europei, ca intensitate și colorit. La o extremă a continentului, după cum observa George Călinescu, poezia iberică apare „obsedată de aspirația spre solitudine" *, ceea ce, după unele impresii, ar apropia universul liricii românești de simțirea îndepărtatei peninsule. La celălalt capăt al continentului (dar mai aproape de noi) situația este întrucîtva modificată: „Condiția însingurării, ca una ce conferă gravitate și relief virtuților liricului, e mult mai rară în folclorul rus decît în cel românesc..." ** Însăși nașterea liricii noastre moderne se lasă interpretată ca producîndu-se prin condiționarea factorului amintit. Aurorala poezie cultă română este — cu sintagmele lui Eugen Simion — „o *petrecere* într-o singurătate", „libertate într-un spațiu de recluziune", „plăcere într-un refugiu silit", producere înlesnită de dobîndirea unui „spațiu securizant" ce izolează creatorul (chiar dacă această ultimă formulare, reluată în cartea criticului amintit, amestecă într-o măsură ideea singurătății ca stare a spiritului cu ideea de confort necesar actului creator). ***

Revenind la folclor: dominantă — fără a fi, însă, căutată obsesiv ca prielnică sufletului — solitudinea (distanțarea, înstrăinarea) se vădește la noi, fără îndoială, starea generativă de bază a lirismului autentic, postură tipică a creatorului unor astfel de ziceri. Devine imperios, într-adevăr, să căutăm esența liricității autohtone într-o asemenea zonă, și nu în alta. Aici, adesea, însingurarea se transformă dintr-o condiție a creației, într-o statornică temă afirmată prin închegări expresive de o viguroasă textură internă:

Străinu-s, străin mi-i locu,
Arde-mi inima ca focu;

---

* G. Călinescu, *Impresii asupra literaturii spaniole*, E.L.U., București, 1965, p. 239.

** Mihai Novicov, *Elemente de doină românească în cîntecul popular rus*, în vol. colectiv *Folclor literar*, I, Timișoara, 1967, p. 69.

*** Eugen Simion, *Dimineața poeților*, Ed. Cartea Românească, București, 1980.

Scanned with OKEN Scanner

Străinu-s, străină-i țeara,
Arde-mi inima ca para.

(1 — 441)

A pune, cumva, la îndoială „condiția generală a singurătății" * ca esențială și consubstanțială exprimării în modalitatea liricii (constituirii catrinelor reprezentative) înseamnă să ajungi în situația pur și simplu penibilă de a contesta liricii populare referințele sale — cu adevărat obsesive — la dor ; or, dorul este, prin reducție tematică, chiar subiectul liricii noastre —, și ce altceva decît însingurarea de un fel sau altul ar putea întreține această stare copleșitoare a ei ? Iat-o desfășurîndu-se într-un cîntec prin conlucrarea — nicicum silită — a două entități de tipul catrinei :

Cîte doruri le-am dorit
Pe toate le-am cîntărit
Dar acesta ce-l doresc
Nu-i cîntar să-l cîntăresc.
De l-aș cîntări cu sare,
Dorul meu ar tra mai tare ;
De l-aș cîntări cu lut
Dorul meu ar tra mai mult...

(5 — 387)

Sau iat-o într-o dezvoltare minimală (o entitate de patru versuri precedată de un distih enunțiativ) :

Du-te, dor, cu dorurile,
La țigani cu corturile,
Că ei știu purta doru
Cînd se mută cu cortu ;
Că ei știu purta jelea
Cînd se mută cu vatra.

(5 — 243)

Dacă ar fi — ipotetic — să citățm toate textele referitoare la dor ale liricii noastre, ea s-ar strămuta practic

* George Muntean, *Interpretări și repere*, Ed. Junimea, Iași, 1982, p. 120.

Scanned with OKEN Scanner

aici, pe dinafară rămînînd un rest mai puțin semnificativ...

Factorul însingurare face din cîntecul insului, totodată și prin excelență, un *cîntec pentru sine*. Este — am spune — un element important al șlefuirii artistice, obținute astfel printr-un soi de introvertire a emisiei lirice, de întoarcere spre el însuși a cîntecului, ce nu este „expediat", ci rămîne să asiste oricît sufletul singurătecului :

A trecut bădița dealul,
Îi cunosc mersul și calul ;
A trecut bădița șesul,
Îi cunosc calul și mersul.
Calu-i sur, bădița sur,
L-aș blestema, nu mă-ndur ;
Calu-i alb, bădița alb,
L-aș blestema și mi-i drag.

(9 — 63)

În modul acesta emitentul vorbește de fapt sieși, el zice și el aude, chiar dacă adesea se adresează, totuși, cuiva ; căci regula este ca acela să fie presupus *în absență*. Convenționalitatea adresării e străvezie în texte cum ar fi cel ce adiționează următoarele două catrine :

Sus e luna, jos e noru,
Departe-i badea cu doru ;
Noru-i jos și luna-i sus,
Departe-i bădița sus !...
De-aș ști, bade, c-ai veni,
Drumul ți l-aș șindrili
Tot cu șindrile de fag
Pîn la noi, bădiță-n prag !

(9 — 91)

În momentul în care cel dorit ar fi efectiv de față, cîntecul și-ar pierde — nu și-ar cîștiga — adresantul, anihilîndu-se... Generalizînd și radicalizînd — s-ar putea zice că din cadrul zămislitor al discursului liric auditoriul trebuie să lipsească *prin definiție*. „Lirismul pre-

Scanned with OKEN Scanner

supune însingurare. Orice contact cu auditoriul contaminează poezia lirică, măcar în parte, cu elemente epice sau dramatice, sau în orice caz amortizează intensitatea vibrației". * Iată de ce, prin efectul grilei de selecție, va trebui să ne despărțim de strigătură. Centrul de greutate al liricii, pe care îl căutăm, nu poate cădea pe această specie epigramatică de adresare directă sau ca și directă, menită unei utilizări în colectivitate, la joc. Deși strigăturile sînt subsumabile genului liric printr-o serie de trăsături comune, deși ele concurează de aproape, prin unele caracteristici structurale, înseși concrețiunile minime ale liricii propriu-zise pînă acolo încît a le distinge de acestea din urmă devine uneori demers forțat, realitatea probînd, în plus, „lunecări de funcție" (încît o piesă lirică autentică ajunge pe post de strigătură, sau invers, se poate naște ca strigătură), sînt temeiuri — dintre care deocamdată pe unul l-am și pomenit — să ne îndepărtăm, dacă nu altfel, măcar de modelul tipic al strigăturii (pe care îl vom înfățișa la locul potrivit).

Lirica-lirică instituie, așadar, o regulă specifică de comunicare, de ordinul înalt al unei convenții emoționale, asupra căreia vom reveni cu prilejul descrierii celui de al treilea indicator al lirismului pur — cosmicizarea discursului.

Al doilea indicator sau descriptor de esență al textelor lirice exemplare constă în *prezența sentimentului erotic*. „Relevarea poeziei erotice ca una din cele mai categorice și mai esențiale expresii ale lirismului" ** nu este o cauză ce ar mai trebui pledată. Ajunge și numai să dezvelim schema celei mai recente cărți, deja amintite, despre nașterea poeziei române moderne. Așa, vînînd din nou formulări conținute în carte, descoperim de la bun început (p. 7) introdusă o teză tranșantă: „Nașterea conștiinței lirice coincide cu nașterea conștiinței erotice" (idee în mod declarat preluată de critic de la Denis de Rougemont, ba încă și trecută prin Roland Barthes), pentru ca, după întăriri de pasaj ca „poe-

* Mihai Novicov, *loc. cit.*
** Edgar Papu, *op. cit.*, p. 124.

Scanned with OKEN Scanner

zia lirică propriu-zisă, cea erotică..." (p. 20), teza să devină în cele din urmă însăși concluzia, ba chiar fraza finală a întregului eseu: „Arta de a iubi a creat, dar o artă de a scrie" * Poezie cultă adevărată avem, în limba română, de la Văcărești, adică — deopotrivă cu vorbele lui Eugen Simion și Denis de Rougemont — din momentul în care sentimentul erotic a intrat în scenă manifestîndu-se ca excitantul optim al expresiei lirice.

E o tristețe, însă, să constați că atît criticul român preocupat de geneza pe plan național a poeziei moderne, cît și celălalt critic român amintit, preocupat de geneza universală a lirismului, își scriu cărțile printr-o ignorare deloc metodică a fenomenului într-adevăr originar al liricii românești, dat prin creația populară. Căci nu e vorba, în asemenea lucrări, de rezonabile delimitări care să înlesnească tratarea subiectelor abordate, ci, am spune, de o neprevăzută subminare a tratărilor și a elocvenței lor în aria actelor autohtone de cultură. În mod nedeclarat (deci implicit fără valorizare euristică în acest sens) „Dimineața poeților" este propriu-zis o carte despre o a *doua aurora* a liricii românești; așadar o anume derută ideatică a cititorului devine posibilă încă din titlu.

Oricum, — și revenind: fapt este că această altă dimineață (a poeților culți), ca și dimineața *aceea*, primordială, a liricii naționale (dimineața dimineților liricii noastre, nu mai puțin teoretizabilă în liniile ei configuratoare) se arată identice prin remarcabila funcție generativă (în planul expresiei) a sentimentului erotic; un sentiment apt să întemeieze în adîncime ființa și „să-i dea gură". Dragostea — cu gama ei de stări — este într-adevăr, și în poezia noastră populară, tema unor cicluri de mare pondere în toate culegerile și totodată pigmentul atîtor texte adunate mai mult sau mai puțin convențional de folcloriști în alte grupări tematice. Din nou, nu putem conchide decît cu observația că dacă ar fi să renunțăm cît mai puțin păgubos (în sensul teoriei jocurilor) la o parte din lirica populară

* Eugen Simion, *op. cit.*, p. 424.

Scanned with OKEN Scanner

autohtonă, nu la cea atinsă de eros am putea renunța... Altfel, — cu ce brumă am rămîne? Oricum, nu cu filonul ei de aur :

Frunză verde de pădure,
Tu, mîndră cu ochii de mure,
Lung e drumul și pustii,
Mult mă uit și nu mai vii ;
Lung e drumul, lung de tăt,
Mult mă uit și nu te văd.

(5 — 297)

Omniprezența — vizibilă ori învăluită — a erosului este atît de caracteristică creației lirice populare încît devine excesiv s-o ilustrăm mai pe larg aici. Prin forța lucrurilor, exemple pot fi găsite peste tot în paginile acestei scrieri.

Al treilea indicator de puritate a textului liric (adică apt să concure la selecția pieselor reprezentative pentru gen) considerăm a fi ceea ce deja am numit *cosmicizarea* rostirii poetice. „Orice reprezentare artistică pură — sintetiza venerabilul Croce — include în ea și universul, universul în forma lui individuală, iar forma individuală e asemeni universului. În toate accentele unui poet, în orice creație a fanteziei sale se află întregul destin al omului, toate speranțele, toate iluziile, durerile și bucuriile, măreția și mizeria omului, întreaga dramă a realului, care devine și se dezvoltă veșnic din sine însuși în suferință și bucurie *. Deschiderea spre universalitate a trăirii individuale a creatorului de versuri condiționează profunditatea lirismului, nu poate să fie sau să nu fie. Ea definește totodată poezia (prin Călinescu, de pildă) ca un cosmos posibil. Cosmicitatea aparține, cu alte cuvinte, de însăși esența ontologică a lirismului, ceea ce înseamnă că arhetipul expresiei lirice românești trebuie căutat cu necesitate în zona de manifestare a acestei cosmicități a rostirii.

De altfel, în ce privește cuprinsul liricii de limbă română, cosmoviziunea a putut să apară esteticienilor

* Benedetto Croce, *Breviar de estetică. Estetica in nuce*, în Ed. Științifică, 1971, București, p. 162.

Scanned with OKEN Scanner

(și ne interesează mai ales nu cazul „schismaticilor", ci al celor apropiați deopotrivă de arta numită cultă și de cea populară, cum a fost Al. Dima) ca o constantă eternă a ei, „axiomă generală" *, așadar aparținînd — clar și distinct — de o ipotetică întemeiere axiomatică a lirismului românesc...

Restrîngîndu-ne numai la creația populară, ba încă, în baza reducției operate, numai la acele entități primare de cîte patru versuri ale ei, descoperim că structurile catrinale (minimal dezvoltate, adiționate ori nu) probează calitatea unei radicalizări (mai exact, se prezintă ca un remarcabil radical) a dimensiunii în discuție a lirismului. Face parte din chiar naturalitatea structurilor catrinale să opereze în mod statornic curate, dense și specifice puneri în expresie ale relației om-cosmos, pînă acolo încît se poate afirma că pe o asemenea procedură se spijină în mod decisiv închegarea originară a zicerii noastre lirice. Relația amintită aparține inalienabil — vom vedea — de algoritmul constructiv (și, într-o măsură, formalizabil) al expresiei lirice de bază.

Răsări, soare, sus la deal,
Vino, bade, o n-ai cal ?
Scapătă, soare, la șes,
Vino, bade, și pe jos !

(10 — 164)

O astfel de construire a enunțului liric nu este întîmplătoare, căci iat-o într-o cu totul altă transpunere —, alta, dar prin care aflăm de fapt același lucru — o trează stare subiectivă măsoară curgerea siderală :

Cine are dor pe lume
Știe luna cînd apune ;
Cine are dor sub soare,
Știe luna cînd răsare

(7 — 135)

* Al. Dima, *Viziunea cosmică în poezia românească*, Ed. Junimea, Iași, 1982, p. 170.

— motiv catrinal ce poate atinge dezvoltări ca următoarea :

Cine are dor pe vale
Știe luna cînd răsare.
Cine are dor pe luncă
Știe luna cînd se urcă.
Cine are dor pe șes
Știe luna cît a mers.
Cine are dor pe lume
Știe luna cînd apune.

(3 — 99)

Minuțioasă urmărire, acută veghere și conștiință astrală a eului, consubstanțiale stării de dor !

Posturile existențiale tipice ale românului — și în primul rînd cele arătate de noi ca marcante pentru condiția generativă a expresiei lirice — vor fi cu toatele cuprinse și satisfăcute prin atare arhitecturi discursive ale bipolarizării om-cosmos (om-natură, obiect-subiect, eu-„rest") ce nu instituie simple relații liniare între elemente, ci prin care simțim instaurîndu-se cu un minim de mijloace o vastitate totalizantă, dacă nu și rotundă.

Iată *singurătatea* convertită înalt la o puritate arhetipală a situării eului față cu lumea :

Sus e luna, jos e norul,
Departe-i badea cu dorul ;
Noru-i jos și luna-i sus,
Bădița departe-i dus.

(8 — 751)

Iată *dragostea* generînd după același tipar o catrină înfiorată de o rară și fără seamăn entelehie :

Duce-m-aș cu vîntu-n nori
Cu al mîndrii mele dor !
Duce-m-aș cu norii-n vînt
Cu al mîndrii mele gînd.

(8 — 270)

Scanned with OKEN Scanner

Iată realizîndu-se în această cheie și sublimata convenție lirică a comunicării *in absentia* impusă de conjugarea iubirii și însingurării :

Du-te, dor, cu negura
Unde-i badea cu stîna,
Du-te dor cu negurile,
Unde-i badea cu oile.
De te-a-ntreba că ce fac,
Spune-i că de-a lui dor zac.
De te-a-ntreba cum trăiesc,
Spune-i că mult îl doresc.

(5 — 463)

Iubitul, iubita se retrag în umbra zicerii, rămîn propriu-zis în scenă numai dorul și purtătorii lui luați mereu dintr-un repertoriu parcă sacru de elemente astrale, stihiale, fulgurări ale Firii : vîntul, negura, norii, soarele, stelele, luna, seninul, frunzele, roua, bruma etc.

Satule, pe tine-i nor,
Ori se-așează-al badei dor ?
Satule, pe tine-i ceață,
Ori dorul badei se-așează ?

(3 — 82)

„Mesagerii dorului" — cum au fost numite asemenea elemente constant implicate — cosmicizează discursul poetic — am spune, ca într-un fel de *avant la lettre* (și foarte românească) „comunicare prin satelit" :

Sus la munte văd un nor,
De la mîndra-mi vine dor ;
Sus la munte văd trei stele,
De la mîndra-mi vine jele.

(5 — 405)

Sau :

Suflă vîntul, nu înceată,
Dorul mîndrii nu se gată.

Scanned with OKEN Scanner

Și din lună și din nor
Eu cetesc numai tot dor.

(7 — 179)

Ca peisajul alburiu cu ape și stînci strecurat de un pictor în jurul chipului unei madone în chiar scopul portretizării surîsului ei — referirile la fețele Firii apar ca o cerință atît de proprie a liricii noastre folclorice încît, după cum vom vedea (și după cum se și poate vedea din exemplele date), ele tind să stabilească un riguros raport de paritate (ca număr de versuri) comparativ cu referințele directe la starea eului, adică la condiția lui subiectivă. E ca și cînd pentru exprimarea singurătății ori înstrăinării, a iubirii, dorului, jalei sau melancoliei etc. un asemenea cadru referențial — ce spațializează pînă în necuprins starea interioară — ar aparține de însăși condiția vitală a frazării lirice:

Eu cu dor, badea cu dor,
Ca lunița pîngă nor...
Eu cu dor, badea cu jele,
Ca lunița printre stele.

(5 — 519)

Prin celesta spațializare a dorului, prin alte nesfîrșite asemenea puneri în expresie a eului ilustrînd acea condiție a lirismului autentic pe care am numit-o *cosmicizare*, lirismul pur se relevă încărcat implicit, pe o cale a sa și în nota sa proprie, de o remarcabilă consistență reflexiv-filosofică.

Indicatori structurali

Indicatorii de liricitate ai liricii trecuți pînă acum în revistă sînt descriptori atașați (după cum s-a văzut) unei perspective conținutiste asupra genului în discuție cercetat în puritatea naturii sale. Dar este o dificultate

constatată să încerci prinderea profilului unui gen literar în felul ori mai ales în felul acesta. Mai mult chiar — se pare că dezvăluirea esenței unui gen literar prin stabilirea, dincolo de diversitatea manifestărilor sale concrete, a unui model larg reprezentativ (de pildă pentru întregul gen narativ) s-a dovedit un demers teoretic serios perturbat de vizarea cu prioritate a unor invariante de conținut. În consecință, miza analizei s-a strămutat pe determinarea stereotipiilor formale, de structură, de pildă pe cercetarea invarianților de relaționare a părților în cîmpul unui text sau altuia aparținînd de genul considerat. În temerara sa preocupare de a prinde „logica povestirii" disimulată într-o enormă varietate de creații, Claude Bremond, pe urmele inegalabilei „deconspirări" a morfologiei basmului datorate lui V. I. Propp (și totodată cu gîndul la neconcludenta tipologizare conținutistă a lui A. N. Veselovski — iar noi ne-am putea gîndi la cea a lui Șăineanu) reține pentru analiza sa, ca operant, numai criteriul formal... *

Desigur, însă, că nu trebuie să exagerăm în abstract cu această tratare discriminatorie a criteriilor (fie ele și operațional ierarhizabile) cîtă vreme — și avem în vedere, bineînțeles, lirica — realitatea unui gen literar exersează mereu co-nașterea lor, specificitatea genului ca gen însemnînd un intrinsec al vădirii lor în expresie.

Ceea ce ar putea să însemne puritatea formală a lirismului românesc (prin reducție: a celui folcloric) și-a dat deja la iveală un prim element, — să-l numim acum *indicatorul de minimalitate*. L-am adoptat ca factor selectiv încă în pragul prezentei construiri a grilei de separare de rest a miezului liricii naționale, grila devenind astfel una ce are a tria, economic, doar masa structurilor catrinale. (S-a văzut, însă, că prin norma de minimalitate instituim de fapt un control euristic curent și asupra pieselor lirice dezvoltate, unele fiind vizibile îmbogățiri ale normei printr-un număr de noi versuri, altele admițînd, în dinamica creației folclo-

* Claude Bremond, *Logica povestirii*, Ed. Univers, București, 1981, pp. 28—29.

Scanned with OKEN Scanner

rice, cel puțin o descriere ca „nostalgii" după o asemenea soluție fundamentală de închegare a expresiei, ori, dacă nu, o descriere ca „abateri" de la normalitatea genului. „De obicei, puterea expresivă a acestor cîntece — va constata un folclorist — stă în fragmente, majoritatea dintre ele avînd destul material aluvionar, neconcludent, care încurcă uneori strălucirea luminii excepționale a unor imagini. Din acest punct de vedere e îndreptățit procedeul adoptat de Lucian Blaga, care a alcătuit o antologie de poezie populară românească, recurgînd adesea [invers decît Alecsandri și alții, care restaurau ici și colo imaginile, pentru a obține un întreg izbutit] numai la fragmente" *.) Așadar, norma de minimalitate participă la chiar definirea lirismului autentic, a măsurii sale adevărate. Dincolo de această regularizare dimensională — inerentă menținerii în autenticitate a genului — încep neclarițățile, amestecul, lunecările.

Am reluat aici chestiunea entității minimale a liricii românești pentru a introduce de fapt întrebarea ce interesează direct constituirea grilei de selecție: de ce — și cum — tocmai catrina dă excelență expresiei lirice?

Caracterul strîns al pieselor lirice — rigoare formală a liricității însăși — e un indicator consemnat nu o dată de prestigioasele lucrări de poetică (cea a lui B. Tomașevski, de pildă **), dar fără teoretizarea mai precisă a unei condiții dimensionale caracteristice, cu atît mai puțin indicarea entității de patru versuri ca una simptomatică și de maximă elocvență pentru putința de a fi a întregului gen, cum încercăm noi. Riscul indicării (între limitele unei analize a expresiei lirice românești) ni l-am putut asuma, pe de o parte, încrezători fiind în instrumentele reducției fenomenologice și ale criticii arhetipale, iar pe de alta, presați efectiv de sugestiile rezultate din chiar contemplarea poeziei folclorice autohtone, pe care o socotim prin excelență favorizantă a unei asemenea încercări. Față de cerce-

* George Muntean, *op. cit.*, p. 102.

** Vezi B. Tomașevski, *Teoria literaturii. Poetica*, Ed. Univers, București, 1973, pp. 317, 335—336.

tătorii străini ai genului în esențialitatea sa, am fost deci, prin apartenența noastră la o anume cultură, cumva încă din premisă determinați în a întrezări și propune structura catrinală drept modelul exemplar, plin și reprezentativ, al construirii expresiei lirice.

Dar izolarea noastră teoretică, prin această particularitate a demersului, față de alte poetici e doar aparentă. Chiar dacă nu vorbesc de un arhetip (implicit unul dimensional) al liricii, oricum, studiile de poetică — îndeosebi de la școala formalistă încoace, — consemnează recurgerea poeziei la strofe ca la specifice module ale scriiturii, după cum, de bună seamă, zăbovesc asupra pieselor deplin realizate ale liricii ca asupra unor caracteristice și regale performanțe de organizare semantică a limbajului. Or, după cum am văzut, entitatea de patru versuri identificată ca algoritm al rostirii lirice populare s-a dovedit a fi deopotrivă „strofă" și întreg structurant apt să satisfacă prin el însuși — și mereu intervenind să satisfacă prin el însuși — nevoia de obiectivare a simțirii lirice românești. În exercițiul continuu al izvodirii și performării poetice (adiționări și „atomizări", amplificări și erodări pînă la „măduvă" ale pieselor) structura de patru versuri arată parcă un superior dezinteres față de ipostaza ei de întreg sau de parte a unui întreg, trece dezinvolt dintr-o condiție în alta controlîndu-le cumva pe amîndouă și probînd astfel că substratul rostirii noastre lirice este, în ultimă instanță, *unul*. E ceea ce, pe de altă parte, legitimează în principiu și extragerea, din nevoi de analiză, a figurii catrinei din conjuncturale spații poetice mai largi și tratarea exemplelor astfel dobîndite ca monadele purtătoare de esență („gravide de universal") ale fenomenului liric, monade ce nu au a pierde din elocvență prin detașarea lor de rest... În consecință, preocuparea analizei noastre pentru o configurație expresivă identificabilă deopotrivă ca strofă sau ca tipică textualizare de întreg poetic (în ultimă instanță figura catrinei părîndu-ne a fi lirica însăși) — se atașează explicabil teoretizărilor altora referitoare fie la rațiunea de a fi a strofei, fie la rațiunea dimensională de a fi a unei întregi piese lirice.

Scanned with OKEN Scanner

Astfel asociați — și în putință de a primi sugestiile altor preocupări de poetică — să observăm că specificul (pentru lirică) indicator al conciziunii nu are relevanță decît corelat cu un altul: indicatorul de *densitate structurală* a punerii în expresie. Marcînd o promptă închidere a textului și făcîndu-l cumva autoreflexiv, minimalitatea traduce starea de fapt că rostirea lirică își poate atinge repede „măsura inerentă" nu prin simpla stopare a frazării (chiar dacă unii făcători de poezie mizează pe efectul liric al laconismului), ci prin legi interne de cristalizare. Abia un asemenea caracter finit — ce decurge strict din arhitectonica intimă, din sinele rostirii poetice — personalizează textul liric deosebindu-l de vorbirea obișnuită. Pentru Lotman * — între atîția alți teoreticieni — poezia, fiind prin excelență scurtă, este, totodată, prin excelență *compoziție*, probă a unui maxim nivel de închegare semantică. La rîndul ei, după același autor, strofa este și ea tot un nivel de închegare semantică. Se creează senzația că Lotman nu prea reușește să contureze rațiunea de a fi a strofei, ca întreg semiotic, comparativ cu natura de întreg semiotic a unei piese lirice: și una și alta sînt niveluri de organizare semantică, cu adaosul — după noi, fără voie părtinitor — că întregul unui text liric ar fi o organizare încă și mai înaltă celei de care ar fi aptă o simplă strofă. Or — măcar ca să fim și noi părtinitori — se poate susține, dimpotrivă, că rigorile închegării semiotice ale unei strofe (ale fiecărei strofe în spațiul unei poezii) depășesc, de regulă, prin complexitatea și stringența lor poetică, rigorile reuniunii ca atare a strofelor, conlucrarea acestora în economia întregii piese punînd în mișcare mecanisme mai sărace (sau, oricum, nu altele) de producere a lirismului. După cum spuneam, însă, în contextul acreditării structurii catrinale ca ambasador legitim al expresiei lirice românești, distincția strofă-întreg nici nu ne interesează —, dimpotrivă, ne interesează indistincția ori identitatea lor de esență. Dar să observăm că amintita caracterizare (rezonabilă, nu ?)

---

* Vezi I. M. Lotman, *Lecții de poetică structurală*, Ed. Univers, București, 1970, pp. 201—204.

C-da 193 coala 7

Scanned with OKEN Scanner

a strofei prin atributul poziției sale subordonate față de întreg nu poate clarifica, de pildă, de ce în producțiile liricii universale descoperim mereu manifestîndu-se o constanță dimensională a strofelor (fie ele, într-un text anume, catrene, terține, octave etc.), constanță însoțită, iată, de o inconstanță dimensională (2 — 3 — 4 — 5 ș.a.m.d. strofe) a întregurilor, fapt — după noi — în nici un caz doveditor al mai slabei organizări semantice a strofei ca „subsistem"... (Excludem, bineînțeles, din discuție situațiile în care apelul autorilor de poezie la strofe de dimensiuni fixe — de regulă catrene — nu-i decît un tic epigonic al frazării lirice și nu necesitatea sa naturală, condiția ei.)

În acest punct se impune să remarcăm un simptomatic fapt statistic :

Prinși în căutarea cu mijloace moderne a fundamentelor poeziei și operînd sistematic prin analize concrete de text, constatăm că independent unul de altul — și fără a bănui că participă astfel la constituirea unui loc comun al demersului exegetic în chestiune — diferiți teoreticieni ajung cu necesitate să-și selecteze exemplele ce le par revelatoare pentru ființa lirismului apelînd nu atît la poezii variabile ca lungime, cît mai ales invocînd *forma fixă* a sonetului (în creația poetică centrată european — forma fixă cea mai uzuală). Roman Jakobson, bunăoară, spre a valida ideea că poezia nu este altceva decît enunț orientat către expresie * (sau, cu parafraza lui Tzvetan Todorov, „limbaj autotelic" **, așadar cu scopul în el însuși) își face un program din a lua mostre cît mai „aruncate" în timp și spațiu : Dante, Shakespeare, Du Bellay, Pușkin, Baudelaire (celebra interpretare a sonetului „Les Chats" făcută în colaborare cu Claude Lévi-Strauss ***), Mácha, Norwid, Pessoa, Brecht, Eminescu (la „Revedere", în colaborare

---

* Vezi Roman Jakobson, *Questions de poetique*, Seuil, Paris, 1973.

** Tzvetan Todorov, *Teorii ale simbolului*, Ed. Univers, București, 1983, p. 403.

*** Vezi Roman Jakobson, Claude Lévi-Strauss, *„Les Chats" de Charles Baudelaire*, în *L'Homme. Revue Française d'Anthropologie*, II (1962), nr. 1.

Scanned with OKEN Scanner

cu Boris Cazacu *) ş.a.m.d., dar împrăştierea — urmărită programatic — a „cazurilor" între orizonturile poeziei universale ne pare marcată vizibil de un soi de revenire obstinată la sonet... şi desigur că o asemenea întoarcere repetată a privirii nu e un viciu de procedură, ci o cerinţă metodologică a diagnosticării lirismului în puritatea şi exemplaritatea alcătuirii sale interne. Venind dinspre celălalt capăt al continentului, un Dámaso Alonso, dăruit tainei generatoare a lirismului, va interoga cu acelaşi rost sonetul lui Lope de Vega, ori al lui Cervantes, ori al lui Shakespeare ş.a.m.d. —, pentru ca în poetica de peste ocean o lucrare cum este „Linguistic Structures in Poetry" ** să camufleze de fapt sub acest titlu o instructivă imersiune tot în forma fixă a sonetului... Se vede că densitatea structurală proprie rostirii lirice autentice se realizează mai bine şi mai pregnant prin întreguri de forma fixă a sonetului —, constatare ce trimite încă o dată gîndul la tiparele riguros normate ale strofelor : se relevă astfel — credem noi — o anume identitate de natură ontologică a întregurilor lirice de performanţă şi a entităţilor strofice (prezente pe plan universal ca o canonică eternă a exprimării lirice).

Dacă liricitatea se simte la ea acasă în asemenea haine, dacă esenţa structivă a genului liric transpare — pentru o serie marcantă de cercetători — cu precădere în forma fixă a sonetului —, să observăm că în constituirea istorică a liricii universale sonetul este, totuşi, un epifenomen. Universalizat el însuşi, de la o vreme, asimilat pe spaţii tot mai largi de poeţii lumii ca promisiune a unei elevate realizări de sine a rostirii în versuri, sonetul pare să-şi fi uitat obîrşia italică, într-un mediu unde poezia populară exersase îndelung, pînă la el, două forme primare de alcătuire : *rispetto* şi *ritornello*, unităţi lirice de patru (cel puţin patru) şi

---

* Vezi Roman Jakobson, Boris Cazacu, *Analyse du poème „Revedere" de Mihai Eminescu*, în *Cahiers de linguistique théorique et appliquée*, I, (Bucureşti), 1962.

** Vezi S. R. Levin, *Linguistic Structures in Poetry*, The Hague, Mouton, 1962.

Scanned with OKEN Scanner

respectiv trei versuri. Încă în secolul trecut un savant ca H. Schuchardt * (comentat la vremea aceea de B. P. Hașdeu) revendica terțina lui Dante, „ottavarima" lui Boccacio etc. de la aceste moduri primare ale liricii populare, — mai mult chiar, ajungea să afirme sintetic (și urmărit cu interes de Hasdeu) că prototipul variatelor alcătuiri poetice ulterioare, inclusiv prototipul sonetului, ar fi *rispetto*-ul cel de patru versuri. „Singurul punct de regretat — va comenta Hasdeu — este că autorul, care posedă la perfecțiune toate limbile romanice, nu le-a utilizat de astă dată pentru a pune în paralelism pe larg manifestațiunile analoage din totalitatea poeziei poporane neolatine" **. Frumoasă — și tipică pentru mintea înspăimîntătoare a lui Hasdeu — dorință de cuprindere...

Iată de ce catrina —, am răspunde, după acest ocol prin sonet, la întrebarea pusă. Deoarece, închisă în economia sa „patriarhală", catrina nu începe să fie, ci este poezia însăși, deplin instalată în algoritmul ei expresiv. Deoarece, dacă ar fi să căutăm liricitatea — cum se întîmplă îndeobște — în cuprinsul unor piese mai ample, ne temem că nu am face altceva decît să ne ocupăm fără s-o știm de recurența virtuților structive ale catrinei (faimosul sonet părîndu-ne abordabil euristic ca un soi de proiecție ori recidivare a potențelor strofei pe o arie de alt diametru; și, de altfel, așa am tratat, la locul respectiv, toate formele minimale de dezvoltare din catrină ale liricii românești). În sfîrșit, deoarece patru versuri relaționate sintactico-semantic (ca printr-un caracteristic ritual) sînt nu numai necesare dar și suficiente pentru a putea descrie „cazul" românesc — credem, oriunde pilduitor — de izvodire a expresiei lirice. Indicatorul densității structurale de care ne ocupăm este prin excelență un propriu și o performanță a închegărilor catrinale.

Dar, evident, de aici nu rezultă că orice unitate expresivă de acest tip confirmă în mod automat, prin numărul fix de versuri intercorelate, o maximă densitate

---

* Vezi H. Schuchardt, *Ritornelli und terzine*, Halle, 1874.

** B. P. Hasdeu, *Poezia poporană italiană și frunza verde*, în vol. *Studii de folclor*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1979, p. 97.

Scanned with OKEN Scanner

structurală. Dacă ar fi așa, nici nu am avea cum face din indicatorul în discuție un principal factor selectiv pe baza căruia să obținem o triere semnificativă în chiar masa catrinelor, după cum ne-am propus. În ceea ce privește condiția organizării interioare a rostirii lirice intervin, prin urmare, gradele de satisfacere a ei (a condiției), încape ideea unei idealități a structurării (idealitate atinsă mai de aproape ori mai vag de fiecare dintre catrinele concrete). Pentru a ne edifica în această privință e timpul să depășim generalitatea remarcii după care lirica ar fi funcție de densitatea organizării autoreflexive a limbajului și să trecem la desemnarea efectivă a acelor determinante ce conferă trup exemplar discursului poetic. Noi zicem că le vom desemna ca prezente și funcționale în alcătuirea entităților de cîte patru versuri, însă, în mod voit, printr-o strategie străvezie de-acum înainte, vom asimila remarci deja făcute pe seama sonetului sau a altor piese lirice dezvoltate. Menționăm, în privința determinantelor închegării lirice a catrinelor, că util în acest punct al expunerii este să ne rezumăm la o sumară trecere în revistă a lor. Cercetarea propriu-zisă și sistematică a performanțelor de textură atinse de entitățile minimale ale liricii românești va fi întreprinsă prin toată partea a doua a cărții, după ce vom fi ajuns, prin reducție, să putem separa din corpusul — oricum exemplar — al concrețiunilor de cîte patru versuri pe cele cît mai reprezentative pentru esența generică a liricității.

Căutînd să pătrundă organizarea interioară a liricii patriei sale, spaniolul Dámaso Alonso — pe care l-am pomenit ca pe unul încrezător, în această privință, în relevanța sonetelor — va remarca, nu fără o mereu proaspătă surprindere, prezența continuă în producția poetică a unor *geometrii și corespondențe sintactice*, intrinseci ei pînă la putința formalizării pe această bază, în scop descriptiv, a scriiturii lirice. Sonetele lui Cervantes i se arată satisfăcînd o schemă de tipul:

$$A_1,\ A_2,\ A_3 \ldots A_n$$
$$B_1,\ B_2,\ B_3 \ldots B_n$$

Scanned with OKEN Scanner

$C_1, C_2, C_3 \ldots C_n$
. . . . . .
. . . . . .
$P_1, P_2, P_3 \ldots P_n$

adică : elementelor înșiruite într-un vers le corespund altele înșirate în următorul ș.a.m.d. „Da, geometrie", va scrie Alonso, — și trebuie să-l citățm cu cîteva considerații mai largi. „Dar ceea ce pare un joc începe să capete importanță cînd investigăm și vedem, după cum am văzut în lucrarea mea «Versos plurimembres y poemas correlativos» și în cartea pe care am publicat-o în colaborare cu Carlos Bousoño, «Seis calas en la expresión literaria española», că acestui joc i s-au consacrat Ariosto, Ronsard, Du Bellay, Shakespeare, Cervantes, Góngora, Lope, Calderon și, în zilele noastre, Juan Ramon Jimenez și, nici mai mult nici mai puțin — cine-ar spune-o ! — don Miguel de Unamuno (pentru a nu cita decît figuri de prim rang). Și uimirea crește cînd cercetăm mai departe și vedem că a fost larg folosit în poezia greacă (de la începutul secolului al III-lea î.e.n. cel puțin), în cea latină medievală și în poezia latină a secolelor al XVI-lea și al XVII-lea, și, mai înainte, în poezia arabă (după cum mi-a comunicat, la întrebarea mea, marele arabist Emilio García Gómez), persană, și mai înainte în poezia sanscrită, mai tîrziu în cea provensală și, prin intermediul poeziei italiene, în toate literaturile principale din occident". „... Mascată, corelația [geometrică între versuri — I.P.] ajunge în epoca noastră și în toate literaturile, iar în cea spaniolă nu scapă de ea nici poeții aparent total străini de un asemenea procedeu. Și mi-am răsfoit propriile-mi versuri și (cu groază superstițioasă parcă) am întîlnit-o și în ele... Ei bine, un fenomen de o asemenea extindere geografică și amploare cronologică nu poate să nu fie profund legat de arcanele formei interne poetice".* „Toate imaginile ce ne vin în minte pentru a descrie corelația poetică — brazdele paralele de pe ogorul arat,

* Dámaso Alonso, *Poezie spaniolă*, Ed. Univers, București, 1977, pp. 358—359.

Scanned with OKEN Scanner

părul aranjat cu pieptenele cu *n* dinți, edificiul în care, la diverse înălțimi, la etaje diferite, se repetă aceleași corespondențe, toate ne trimit la domeniul normei" * ...Serge Doubrovsky crede că acela care a definit cel mai bine, în generalitatea ei, structurarea rîvnită funciar de creația de artă ar fi Marcel Proust, atunci cînd subliniază că operele de artă desăvîrșite sînt cele „în care nici o tușă nu este izolată, în care fiecare parte primește rînd pe rînd de la toate celelalte rațiunea ei de a fi, după cum le-o impune pe a ei". ** Teza că poezia înseamnă repetarea, într-o raționalitate a întregului, a unor părți relevabile ca identice o întîlnim, desigur, la rădăcina poeticii structurale a lui Lotman : acea concentrare deosebită a ideilor proprie exclusiv versurilor — va nota el — se întemeiază pe repetiții de diferite tipuri prin care o complexă textură semantică apare suprapusă peste textura generală de limbă. *** Un semiotician din actualitatea deliberării critice, D'Arco Silvio Avalle, nu va gîndi nici el altfel : „arta nu e inspirație, ardoare, mister, har divin *et similia*, ci infinită răbdare combinatorie (...) Prin analiza comparativă a microcosmurilor luate în parte și a schemelor compoziționale la care se raportează, rezultă evident că diferențele nu implică un salt calitativ [în sensul că nici un text considerat nu sare din schemă — I.P.], ci numai un grad diferit de concentrare formală, sau, dacă vrem, de tensiune combinatorie. În această privință, nivelul literar al unei opere depinde negativ de procentul elementelor cu randament funcțional scăzut..." **** De-acum notorie, ideea că structurarea poetică și-ar avea cheia în faptul repetițiilor simetrice devine, după cum se vede, criteriu — criteriu principal chiar — al valorizării unui text ca împlinit artisticește. Într-o carte oarecare din punctul de vedere al subiectului nostru (despre invocații în literatura folclorică) întîlnim, bunăoară, o frază cu următoarea întorsătură : „Întrucît în versurile par-

---

* *Ibidem*, p. 361.

** Apud Serge Doubrovsky, *De ce noua critică ?* Ed. Univers, București, 1977, p. 111.

*** I. M. Lotman, *op. cit.*, p. 115.

**** D'Arco Silvio Avalle, *op. cit.*, p. 87.

Scanned with OKEN Scanner

curse nu există o repetiție simetrică a invocațiilor, iar acestea nu sînt de același tip, înseamnă că avem de-a face cu o încercare care n-a ajuns la maturitate... *.

(Prezenței masive a repetițiilor în poezia populară i s-au dat adesea explicații de alt ordin care, în lumina autoritarelor consemnări de mai sus, ar trebui trecute pe un plan de rezervă. Astfel, repetițiile, cu efectul lor incantatoriu, ar evoca originare rosturi magice ale utilizării limbii, ar traduce un fel de blocaj emotiv al expresiei, ar fi o formă comodă de comperaj (legătură) a părților într-un continuum poetic, și — mai ales — se tot spune că ar îndeplini o utilă funcție mnemotehnică: „Dincolo de rădăcinile rituale ale gestului iterativ, memoria populară cultivă repetările tocmai din necesitatea de a le ține mai bine imprimate". ** Or, prin toate aceste abordări rămînem încă destul de departe de acea funcție majoră pe care, îndeplinind-o, corelațiile construiesc o fundamentală modalitate de încifrare—descifrare umană a lumii, lirica însăși. E ca și cînd ai spune — creînd, cel puțin un echivoc — că repetițiile, ritmurile și simetriile în arhitectură sînt menite să facă memorabile edificiile...)

În descrierea cristalelor poeticității, a modului cum fațete și linii își răspund una alteia în morfologia unicală a cîte unui întreg poetic, terminologia diferă de la analist la analist, uneori utilizîndu-se sintagme de invenție personală (ca noțiunea de *„poetic cupling"* la S. R. Levin ***), alteori apelîndu-se cu destulă lejeritate la cuvinte de circulație largă, ce vor apărea în diferitele comentarii investite cînd unul cînd altul cu răspunderea de a desemna secretul organizării intime a genului. Așa se face că acum, în scopul unei mai concrete determinări a indicatorului liricității de care ne ocupăm, trebuie să convocăm deopotrivă referințe la repetiții și „cuplări", la „corelarea" poetică, la „simetriile" poeziei, la „paralelismele" ei, și așa mai departe, adăugînd că

---

* Traian Cantemir, *Invocația în poezia populară*, Ed. Litera, București, 1980, p. 78.

** Ovidiu Birlea, *op. cit.*, p. 20.

*** S. R. Levin, *op. cit.*

Scanned with OKEN Scanner

nominalizările admit, dincolo de diferențele verbale, o convergență de sens.

Convergența de viziune (rezultată, nu intenționată) a teoreticienilor asupra esenței frazării poetice pare să rămînă intactă și mai în adîncimea cercetărilor întreprinse, atunci cînd se ajunge din mai multe direcții la ideea că paralelizările și revenirile periodice atît de proprii întrupării liricii se realizează sistematic pe două mari căi, adică prin două tipuri de relații : de asemănare și de contrast. „Repetiția simetrică și opunerea contrastantă a semnificațiilor gramaticale devine un principiu poetic" va decreta Jakobson *. Celebra sa formulare „funcțiunea poetică proiectează principiul echivalenței de pe axa selecției, pe axa combinării" **, formulare dată în chestiunea modului cum putem recunoaște empiric, la nivel lingvistic, funcția poetică —, va fi interpretată astfel de Richard Ohmann : „În traducere, aceasta spune că o unitate lexicală pare să aibă importante relații de similaritate și contrast cu alte unități din cadrul discursului, mai degrabă decît că ele sînt legate numai prin sintaxă" *** ; iar Tzvetan Todorov nu va putea să nu gloseze la rîndul său : „Iată ce explică atenția deosebită pe care el [Jakobson] o acordă întotdeauna diferitelor forme de repetare și, mai mult încă, paralelismului (care închide în egală măsură asemănarea și deosebirea)" ****. Să fie în formulările lui Jakobson o idee pe care am datora-o exclusiv gîndirii sale ? Dar nu se întrebase oare și Lotman ce ar putea fi poezia și ce anume ar deosebi-o de proză, ca să ajungă cumva *tot acolo* ? În proză subiectul se constituie printr-o succesiune de episoade narative. Din punctul de vedere al prozei, însă, textul poetic poate să pară „fără subiect", căci lui îi e proprie o altfel de mișcare :

---

* R. Jakobson, *Poezia gramaticii și gramatica poeziei*, în vol. antologic *Poetică și stilistică. Orientări moderne*, Ed. Univers, Buc. 1972, p. 365.

** R. Jakobson, *Lingvistică și poetică*, în vol. antologic *Probleme de stilistică*, Ed. Științifică, București, 1964, p. 95.

*** Richard Ohmann, *Actele de vorbire și definiția literaturii*, în vol. antologic *Poetica americană*, ed. cit., p. 187.

**** Tzvetan Todorov, *op. cit.*, p. 411.

Scanned with OKEN Scanner

una semantică. Altfel decît în proză — își va continua ideea Lotman — înseamnă în virtutea „principiului poetic al confruntării și al opoziției" *. Strofa ar fi ea însăși o confruntare și o opoziție a entităților semantice elementare ale versului. **

În lumina acestor constatări ne pare amendabilă, dar foarte elocventă totodată, poziția unui folclorist român care, cercetîndu-și domeniul și remarcînd prezența masivă a relațiilor de repetiție și de contrast, înclină să creadă că a descoperit astfel elementul structurant al poeziei orale prin care ea s-ar diferenția de poezia cultă : „Poezia folclorică se delimitează la prima vedere de cea cultă prin locul preponderent pe care îl ocupă două modalități de creativitate, contrastul și repetiția. Contribuția acestora e atît de covîrșitoare, încît folclorul ar putea fi definit pe scurt ca poezia contrastelor și repetițiilor de felurite forme. Trăsătura e fără îndoială arhaică, cercetătorul aflîndu-se încă o dată în fața unor procedee poetice străvechi, confecționate de o viziune primară..." ***. Fără îndoială că semnalatul principiu al organizării poetice se lasă surprins cu deosebire în textele creației populare (pînă acolo încît poate să treacă drept diferența lor specifică) și, de asemeni, fără îndoială că principiul aparține de chiar începuturile configurării lirismului ; dar ideea trebuie extinsă unificator și spre creația posterioară poeziei folclorice, spre însăși durata lirismului ca gen : pentru esența liricii zise culte nu se poate stabili, după cum am văzut, un alt principiu structurant.

Peste atîtea remarci ce se aseamănă cu sau fără știință — și la care nici n-am voit să mai adăugăm direct încă una ilustrînd-o anume ca fiind modalitatea compozițională a catrinelor aflate la baza liricii noastre —, revenind, totuși, la aceste atît de economice și totodată împlinite structuri expresive de cîte patru versuri, să mai adăugăm o referire la ceea ce Ramón Me-

---

* I. M. Lotman, *op. cit.*, p. 212.

** *Ibidem*, p. 204.

*** Ovidiu Bîrlea, *op. cit.*, p. 136. Vezi și p. 234.

néndez Pidal numea *„repetición paralelistica"* *. Pidal constată că pe arii de cîte patru versuri ale frazării poetice, poezia spaniolă ia trup și curge de așa manieră încît adesea relevă următoarea regulă : în întregurile de asemenea tip, ultimele două versuri apar ca un ecou ori o reluare cumva schimbată a primelor două ; sau, altfel zicînd, organizarea de întreg relevă un paralelism al versurilor 1 și 3, pe de o parte, iar pe de alta un paralelism al versurilor 2 și 4. Or, fenomenul este foarte caracteristic discursivității lirice românești. Exemplele propuse de Tache Papahagi, într-o lucrare de sinteză, spre a face sensibilă alcătuirea prototipică, de nedepășit, a liricii noastre nu sînt de alt fel :

Și mai lin, dorule, lin,
Că pe ici e loc strein,
Și mai rar, dorule, rar,
Că pe ici e loc amar.

Sau :

Boii mei cînd aud doina
Ară țarina și moina.
Boii mei cînd le doinesc
Ară de se prăpădesc. **

Autorul se apropiase încă în 1929 de o asemenea comprehensiune a rostirii aflate la temelia liricii românești atunci cînd consemna situația că numeroase concrețiuni de tip catrină sînt bimembre, formate adică din cîte două părți, fiecare din cîte două versuri contrastante, părți ce se succed astfel încît a doua decurge din prima precizînd-o, prima pregătind-o și făcînd-o mai limpede pe cea de-a doua. *** Ovidiu Bîrlea, la rîndul său, va ilustra direct, prin apel la fenomenul originar al

---

* Ramón Menéndez Pidal, *La primitiva poesia lirica española*, Madrid, 1919, p. 15.

** Tache Papahagi, *Poezia lirică populară*, Editura didactică și pedagogică, București, 1967, p. 191.

*** Tache Papahagi, *Folclor român comparat* (curs lito), 1929, p. 215.

liricii românești, noțiunea de repetiție paralelistică preluată util de la Pidal* (Între paranteze, să reamintim aici sentimentul — încercat de unii comentatori — al apropierii marcante a liricii românești de poezia iberică. Iată că la acea prezență — de puternic relief în ambele cîmpuri de creație — a stării de solitudine sau de însingurare, de care am vorbit, se adaugă și faptul comun al unei puternice întemeieri a expresiei pe repetiția paralelistică. Pe fondul — fără îndoială, nu lipsit de unitate — al constituirii universale a genului, două fenomene originare de geneză a liricii, situate la extremele latinității, tocmai ele, par a se asemăna cel mai mult...)

Să nu se creadă, însă, că desemnarea fenomenului repetiției paralelistice ca determinantă caracteristică a liricității noastre ar conduce direct la ideea unei structurări foarte uniforme a catrinelor în chiar cadrul de manifestare a acestui fenomen, remarcabile variații rămîn posibile cu toate „chingile" ce condiționează acum expresia. Atunci cînd vom trece la descrierea arhetipului liricii românești în alcătuirea naturii sale profunde, va fi important să începem cu o analiză — și încă una valorizatoare — tocmai a modalităților ce rămîn frazării între asemenea „arcane". Dintr modalități abia una va putea fi reținută ca idealitatea românească a structurării de sine a expresiei lirice.

Catrinele arhetipale

Avem acum conturate elementele grilei de selecție. Aplicată catrinelor din sfera creației noastre populare, se înțelege că grila va fi satisfăcută de către fiecare dintre ele în mod diferit. Aceasta înseamnă că grila construită pe mențiunații indicatori de curată liricitate, triind, ierarhizează implicit catrinele în funcție de gradul de satisfacere a cerințelor sale.

---

* Ovidiu Bîrlea, *op. cit.*, p. 211 și urm.

Ierarhizarea — posibilă în acest mod — pune în discuție însăși definirea a ceea ce ar fi să considerăm, în sînul concrețiunilor de cîte patru versuri, ca alcătuind o specie cu totul remarcabilă: catrinele arhetipale. La un nivel maxim de exigență, am putea numi catrină arhetipală doar acea minunată alcătuire ce se relevă, în minimalitatea ei, ca unitate a tuturor caracteristicilor liricității transpuse de noi în factori constitutivi ai grilei de selecție. Înclinăm, însă, spre o caracterizare mai labilă, ce strecoară o doză de indeterminare: catrinele arhetipale, ca entități reprezentative ale liricii noastre, sînt acelea ce *tind* sensibil să satisfacă criteriile grilei. Încercăm astfel să nu instituim o graniță prea rigidă între piesele puternic marcate de universalul arhetipic al genului și celelalte, — în ideea că, în fond, întreaga creație lirică poate fi gîndită ca „anturaj" al unui asemenea conformism generativ, sau — cum s-ar exprima un Constantin Noica de pildă — că în întreaga lirică (întrucît e lirică autentică) e loc să se vădească lucrarea arhetipului. Totodată, definirea mai labilă pe care o propunem (catrina arhetipală este dovada propensiunii expresiei lirice minimale spre satisfacerea concomitentă a unui corpus de caracteristici esențiale) sugerează sensul devenirii în timp — prin șlefuire-decantare în procesul colportării orale — a unei piese de asemenea extensiune... Vizînd, prin intime modificări, circumscrierea arătatelor note esențiale —, urcînd, adică, spre modul deplin al autenticității de sine, ca realitate poetică, — o catrină aruncată în lume își va asigura perenitatea. Și fie că a devenit astfel, ori că s-a ivit dintru început și deodată investită plenar cu marile atribute ale lirismului, să observăm că pe un fundal mereu în mișcare (pe de o parte — lunecări în uitare, pe de alta — continue generări) asemenea piese rămîn să domine cosmosul viu al creației poetice ca niște gene eterne ale genului.

Exemple de catrine arhetipale? Cum grila de selecție operează tacit o ierarhizare —, desigur că elocvența deosebită ar avea-o mostrele de pe nivelurile cele mai înaintate de satisfacere a ei, altfel spus — dispuse spre vîrful piramidei valorice. Dar, iată, datorită unui subter-

fugiu de tratare, al nostru (cumva determinat de chiar datele realului) pînă aici nemărturisit, nici o surpriză deosebită nu vom putea produce acum dînd atare exemple; căci, în loc de oricîte alte noi catrine, ne-am putea foarte bine reîntoarce asupra multora dintre cele deja utilizate spre a ilustra atunci, după caz, prezența unuia sau a altuia dintre discutații indicatori ai liricității... Să ne explicăm. Să ne închipuim plinătatea unei catrine ce ar satisface deodată toți consemnații indicatori de conținut: singurătate, eros, cosmicitate (o cosmicitate în sens larg, de prezență a elementelor naturii într-o atingere înaltă a ființei și Firii). Ei bine, în mărunta noastră lirică originară am spune că șansa primă, situația naturală este tocmai ca aceste elemente să se implice reciproc, adică să le aflăm laolaltă; și asta încă nu e totul: asemenea statornice înmănunchieri ale marilor factori ai liricității se organizează în cosmoidul catrinei — ca după o normă cu totul proprie — după acea sintaxă a versurilor repetitive, două cîte două paralele. Coprezența indicatorilor de conținut atrage, iată, după sine, într-o profundă condiționare a expresiei, pe ceilalți, — indicatorii de ordinul algoritmului frazării poetice.

Ce ne rămîne, în consecință, acum este mai ales să subliniem această semnificativă „impuritate" a exemplificărilor utilizate anterior: ele au fost nu o dată „excedentare" cuprinzînd indicatorul în discuție într-o asociere mută cu alții, îndeosebi de ordin structural. De pildă, spre a ilustra *însingurarea* ca stare poetică a sufletului românesc am citat:

Sus e luna, jos e noru,
Departe-i badea cu doru;
Noru-i jos și luna-i sus,
Departe-i bădița dus!...
(9—91)

Or, evident, în această strînsă catrină — veritabilă catrină arhetipală — coexistă — și pot fi lesne identificați — toți indicatorii liricității trecuți de noi, pe rînd, în revistă! Datorită unei atare „impurități", multe din

exemplele date în diferite locuri ale expunerii noastre ar putea fi privite ca permutabile între ele, — și, recunoaștem acum, în măsura în care nu perturba tratarea, situația am cultivat-o voit : ne-am spus că astfel în paginile cărții se vor putea acumula cu încetul piesele unui reprezentativ tezaur de catrine arhetipale.

Posibilitatea — principial relevabilă — a uneia și aceleiași catrine de a condensa în miniaturala ei cuprindere de monadă un întreg univers de semne ale curatei liricități conferă, de bună seamă, piesei în cauză o remarcabilă autonomie de întreg, sau — cum spuneam și altădată — o închide perfect și fericit în ea însăși : unei atît de binecuvîntate catrine (catrină arhetipală de maximă consistență) nimic nu pare să-i lipsească spre a fi expresia poeziei lirice însăși, în elocvența coordonatelor ei definitorii.

Luncă, luncă, vale lungă,
Pe cînd merg mîndra se culcă ;
Luncă, luncă, vale largă,
Pe cînd merg mîndra-i culcată.
(5—502)

În simplitatea lor dezinvoltă de copii naturali ai rostirii poetice, fără exterioare griji pentru stil, asemenea catrine, întrucît se afirmă ca rotunde insule ale atributelor liricității, ajung, evident, să semene una cu alta : concertate, ele confirmă fără voie un stil. Iar simplitatea lor se dovedește de fapt o canonică structurală complexă — uluitoare în calitatea ei de formulă primară a lirismului — o canonică pe care — avertizăm — va trebui să o cercetăm, probabil pe vreo sută de pagini, ca pe genuinul mecanism de ceasornic al reflectării sensibile a lumii. Prin aceasta prestigioase, catrinele arhetipale (la care am ajuns — selecție din selecție — după un gradat proces de reducție în fenomenalitatea largă a producției noastre poetice) ar putea fi caracterizate, fiecare în parte, astfel : un maximum de rigori și determinări sub aspectul construcției poetice, într-un minimum lexical ; prin comparație, arhitectura strofelor poeziei culte, în genere, apare ca mult

mai precară. („Se afirmă de obicei că mesajul cu cea mai limitată libertate în decodaj este mesajul poetic, în primul rînd din cauza intervenției metrului. Acesta impune decodajului restricții care țin de fonetică și, în ultimă instanță, de lexic. Se poate afirma, însă, că paralelismul impune poeziei populare o restricție suplimentară de ordin *gramatical*. Numărul mare de stereotipii prezente în creația populară și frecvența deosebită a paralelismului conduc spre ideea că ea reprezintă mesajul cu decodajul cel mai strict determinat, cel mai coercitiv, dintre toate mesajele poetice." *) Ca soluții originare ale punerii în expresie lirică, catrinele arhetipale nu sînt îngăimări ci, foarte exact spus, semantizări maxime ale unor minime lingvistice. În aceasta constă legitimitatea interogării lor critice ca reprezentantele alese ale întregii poezii românești, dacă e să credem că poezia românească comportă o obîrșie (ori o matcă generativă) și o individualitate ce se revendică încă de la ea...

Pe treptele mai de jos ale distribuirii ierarhice (ușor de imaginat) a catrinelor funcție de gradul de satisfacere a indicatorilor grilei se vor afla, desigur, celelalte configurări, mai multe ori mai puține, căci, principial, catrinele numite de noi arhetipale nu sînt numaidecît elocvente și reprezentative în sensul vreunei ponderi deosebite pe care ar releva-o o prelucrare statistică, *ci altfel*. („Generalizările limbajului critic au legătură cu amploarea raporturilor din care face parte o notație și nu cu numărul aparițiilor materiale ale acestei notații." **) Există, fără îndoială, destule piese minimale — de dragoste, de înstrăinare, de invocare a Firii — ce nu îmbracă geometria limpede a repetiției paralelistice :

Foaie verde din costiță,
Ridică-te neguriță,

---

* Liliana Ionescu, *Paralelismul în lirica populară*, în vol. colectiv *Studii de poetică și stilistică*, București, Editura pentru literatură, 1966, pp. 51—52.

** Roland Barthes, *Critică și adevăr*, în vol. antologic *Pentru o teorie a textului*, Ed. Univers, București, 1930, p. 170.

De pe pari, de pe nuiele,
De pe ochii mîndrei mele !
(9—88)

Eu mă duc, mîndra rămîne,
Cum să fac s-o duc cu mine
Barem calea jumătate,
Să n-o las așa departe ?
(9—73)

Sînt, de asemenea, pachete de cîte patru versuri prin care se vădește și se cultivă o extraordinară geometrie a zicerii, dar care nu incumbă prin ele însele și prezența esențialilor indicatori de conținut, pe care demersul nostru reductiv i-a semnalat ca pe ambasadorii curați ai lirismului. Iată două mostre luate din cîntecele funerare — și în mod voit asemănătoare spre a dovedi astfel că nici una nu este o simplă întîmplare a curgerii rostirii poetice :

... Că la podu de aramă
Sufletul meu va da seamă
Și la podu de argint
Va fi tare socotit !
(9—114)

Și :

Cînd îi si la pod, la vamă,
Îi uita c-ai avut mamă ;
Cînd îi si la pod de piatră
Îi uita c-ai avut tată.
(5—348)

După cum și cu prilejul fericit al nunții se pot produce texte închegate precum următorul :

— Zi, țigane, zi cu drag,
Să mă pot sui pe prag ;
Zi, țigane, mai domol
De pe prag să mă cobor...
(5—564)

C-da 190 coala 8

Atare construcții se arată a fi, pe drept cuvînt, *stilizări maximale* ale unor spații poetice de cîte patru versuri, dar nu le putem socoti echivalente acelor semantizări maxime de efectivă miză a genului liric ce știe — după cum am văzut — să joace totul pe cartea catrinei.

Oricum, să privim grupurile de catrine mai jos situate pe scara ierarhică nu altcum, ci ca pe un fel de grund al pieselor de performanță saturate de universalele genului; așadar în solidaritate cu ele. În privința catrinelor arhetipale, e locul să limpezim un lucru: chiar dacă ele formează o clasă prin aceea că fiecare încearcă experiența înaltă a convocării în unitate a principalelor semne ale liricității, desigur că de la caz la caz rezultatele experienței pot diferi ca grad de realizare. Venind de departe prin vastitatea creației noastre poetice am ajuns, economic, să ne preocupăm de aceste catrine, dar deocamdată sîntem abia în fața lor: *le-am distins de rest*. Rămîne, însă, *să pătrundem în ele* și, după cum anunțam, să le privim interioarele măcar cu aceeași grijă cu care am parcurs drumul pînă aici. (Această mutație va însemna, practic, trecerea la a doua parte a cărții, denumită expres „Descrierea arhetipului".) Coprezența în catrinele arhetipale a indicatorilor — în care ne încredem ca într-o dovadă că am atins miezul ultim și dens al expresiei lirice, „cărămida primară" a ei — în definitiv e doar o coprezență a promisiunilor apariției unor remarcabile piese poetice la parametrii reprezentativi ai ființării genului. Căci nu satisfacerea punctelor unui inventar de elemente considerate în abstract asigură calitatea unei catrine, ci modul închegării lor într-un întreg, creația lirică fiind, în esența ei dintotdeauna, o subtilă „tehnologie" a sudării — mereu unicale — în expresie a factorilor amintiți. Interesează deci, de acum înainte, nu factorii reținuți ca atare, ci relaționarea lor în concretul emisiei lirice, intensitatea și stringența conexiunilor manifestate în materia limbii.

Spuneam, de altfel, că este o condiție naturală a măruntei noastre producții poetice originare ca, în piesele ei, elementele definitorii ale liricității să se conjuge. Rămîne de văzut, așadar, cum și cît de strict

poate fi jocul acesta. Iată, într-o extremă, fenomenul apare mărginit de situația unei serii de texte lirice în care indicatorii de conținut și cei structurali se cheamă, ce-i drept, reciproc întru configurarea unui întreg, dar nu ajung să se adune și suficient de strîns : coexistența lor, vitală generării poeziei lirice, e una ce nu reușește să încapă în spațiul a patru versuri :

Frunză verde grîu mărunt,
Cînd îmi vine mîndra-n gînd
Mă usuc ca frunza-n vînt,
Ca frunza curechiului
În postul Sîn Petrului,
Ca frunza alunului
În postul Crăciunului.

(8—815)

Sau :

Cine m-a dat dorului
N-ar muri la casa lui,
Codru-i fie de sălaș,
Frunza pînză pe obraz ;
Codru-i fie de mormînt,
Frunza de-acoperămînt.

(5—391)

În comparație cu catrinele deplin realizate, asemenea întreguri, frumoase chiar, par totuși insuficient rotunjite, neomogene în tensionarea lor interioară, de parcă s-ar fi întrupat printr-o alipire încă perceptibilă a repetiției paralelistice la paradigmele de conținut liric și nu printr-o efectivă amalgamare a tuturor condiționărilor lirismului în ermetica textului. Înăbușit, nelămurită, resimțim în ele respirația catrinală a zicerii românești, dar dacă — bunăoară în ultimul text sau în

Bădiță de lîngă vale,
Cu cămașa albă tare,
Uscată pe viorele,

Gura ta-i pahar de bere ;
Uscată pe flori de crin,
Gura ta-i pahar de vin.
(6—28)

— ar fi să indicăm grupul esențial de patru versuri al piesei, atunci am hamletiza între indicarea primelor patru, ce definesc conținutul erotic (dar fără a-l organiza după regula caracteristică a genului) și ultimele patru versuri, ce organizează deplin articularea lirică (dar nu au și o satisfăcătoare relevanță de conținut)...

Aceasta se întîmplă, după cum spuneam, la o extremă, cea de jos, dincoace de care prag începe teritoriul remarcabil al catrinelor ce mărturisesc despre o integrare totală a marilor categorii de determinante ale lirismului ; *(total înseamnă aici acea spectaculoasă închidere în autoreflexivitate*, pe care un text o cîștigă după doar formularea a patru versuri). Dar la extrema de sus ? Cum să distingem modul de fuzionare a factorilor amintiți omologabil drept cea mai înaltă performanță în materie ?

Chestiunea desemnării unui model desăvîrșit al catrinei arhetipale, unul menit să facă intelibilă însăși măsura (în sens filosofic) expresiei lirice românești, impune o revenire la consemnata caracteristică — atît de proprie nouă — a repetiției paralelistice. În paginile anterioare nu am avut nevoie, în privința ei, decît de o destul de aproximativă și grosieră consemnare. Acum e momentul să arătăm că angrenajul de conexiuni pe care îl reprezintă o catrină arhetipală românească își poate dezvălui calitatea abia prin decelări de finețe în acest plan. Ne alăturăm astfel, în felul nostru, principiului analitic structuralist al lui Lotman — preluat, redescoperit, dezvoltat mai apoi de numeroși alții. „Sîntem de părere — preconiza Lotman — că gradul de intensitate al conexiunilor poetice dintre cuvinte este relativ comensurabil. Pentru aceasta va fi necesar să alcătuim o matrice a indiciilor posibile de paralelism și să înregistrăm numărul conexiunilor realizate" *. „Co-

* Lotman, *op. cit.*, p. 167.

nexiunea poetică" — sintagma de bază a teoretizării modului de producere a fenomenului liric în intimitatea naturii sale — iat-o, așadar, repliindu-se util într-o accepțiune operațională omologă „indiciului de paralelism"...

Dar, porniți pe direcția inteligibilizării a ceea ce ar fi forma perfectă a unei catrine arhetipale (stringență, intensitate și completitudine maximă a conexiunilor poetice), — nu înseamnă oare că vom ajunge să construim un model abstract? Performanțele de structurare a spațiului catrinal sînt, fără îndoială, deductibile din cei mai împliniți bulbi ai poeziei românești originare, însă *reuniunea* performanțelor într-un model exemplar al genului s-ar putea să întreacă, cu idealitatea ei, rostuirea concretă a oricărui caz; s-ar putea ca modelul să se instituie prin transcenderea situațiilor considerate, susținîndu-se doar pe tensiunea ori efectul lor de masă, și nu pe corespondența lui absolută cu un caz anume, pe care l-am putea arăta cu degetul...

Utilizarea unui cod binar și construirea unei matrice booleene capabile să cuprindă și să lumineze adîncurile discursivității lirice, în universalitatea generării ei, rămîne un proiect temerar, pe care autorul „Lecțiilor de poetică structurală" n-a fost să-l urmărească îndestul și — după cîte știm — nici măcar să-l formuleze suficient în prelucrarea riguroasă pe care o sugerează mai de curînd poetica matematică. Temeritate înseamnă aici credința că „indiciile posibile de paralelism" ale întregului gen liric s-ar lăsa circumscrise satisfăcător și întabulate în chip relevant printr-o abordare nemijlocită, fără alte preparative, a producției poetice, în fapt atît de variată în manifestările sale. Operația poate, însă, reuși în condițiile în care cercetarea în acest sens se limitează, de pildă, la sonet (situație în care și-ar păstra, după cum consemnam, și o bună elocvență pentru înțelegerea rostirii lirice în globalitatea sa)... Desigur, devine cu totul ispititoare o reelaborare a proiectului pentru cazul catrinelor arhetipale: ele au avantajul că, pe de o parte, sînt prin excelență reprezentative pentru cosmogonia liricii în materia limbii române, iar pe de alta, avantajul că sînt

nu numai piesele autentice pentru gen, dar totodată și piesele de maximă scurtime, ceea ce permite un bun control și o bună investigare a indiciilor de paralelism ; încît, reunite într-o matrice sau altfel, aceste indicii ar putea să descrie — într-adevăr convingător și cu o bună deschidere spre *rest* — ceea ce se întîmplă statornic și decisiv la temeliile producerii autohtone a expresiei poetice.

Iată, așadar, cum va fi să pătrundem în intimitatea de natură a catrinelor arhetipale. Ierarhizarea prin grila de selecție a catrinelor *în genere* (ierarhizare ce ne-a permis doar localizarea spre vîrful scării valorice a celor *arhetipale)* e depășită de noua formă de analiză, mai pertinentă. Va trebui, deci, să descoperim și să descriem pe rînd indiciile de paralelism proprii catrinelor arhetipale ; mai mult — va trebui să ne îngrijim ca reuniunea indiciilor într-o imagine sinoptică să nu fie una lacunară, ci să îndeplinească — analog sistemelor de axiome — atributul completitudinii. Este ceea ce ar produce, fără îndoială, impresia că am construit modelul generativ al configurărilor liricii noastre. Atribuind valori binare (0,1) fiecărui indiciu de paralelism (altfel zis — fiecărei conexiuni poetice) s-ar putea calcula *valoarea apropierii de model* a oricărei catrine arhetipale prin consemnarea prezenței (1) sau absenței (0) fiecărui indiciu al modelului în structura unicală a textului considerat. Vor fi existînd oare piese ale liricii noastre care să satisfacă toate indiciile, adică să atingă valoarea maximă a modelului ? Ori mai de grabă — după cum problematizam — modelul în consistența lui ideală ar sta să desemneze pentru lirica românească doar „pachetul ei de posibilități" ?

Dar am anticipat îndestul aici preocupări ale unor pagini ce vor veni. Am făcut-o numai spre a înlesni o ultimă și importantă clarificare în privința clasei catrinelor arhetipale : aceea a raportului dintre catrinele arhetipale și ceea ce numim arhetipul expresiei lirice românești.

Catrinele arhetipale nu sînt arhetipul. Cu catrinele arhetipale am ajuns, favorizați, foarte aproape de arhetip, am spune — în absoluta proximitate a lui : îi sim-

ţim în aer prezenţa. Mai departe (în sensul că ar fi să căutăm o categorie de piese lirice încă mai reprezentative) nu se poate merge. Mai departe vizăm, desigur, o reducţie a înseşi catrinelor arhetipale la arhetip, dar descrierea acestuia nu o putem întemeia optim pe alt soi de exemple concrete. Strategia aducerii „în vizibil" a arhetipului rămîne să opereze *aici*, în cîmpul cu flori al catrinelor arhetipale; să opereze tocmai prin decelarea indiciilor acelui — să-i zicem — „model constituţional" cu ascendenţă asupra întregii sfere a catrinelor arhetipale. (După cum se vede, racordăm cu grijă expresia „model constituţional" la înţelesul ideii de arhetip. O denominare a ceea ce este arhetipul prin alte cuvinte — „model constituţional", „*nisus formativus*", „text construct", „invariant", „formulă", „pattern", „schemă compoziţională unitară" — ne pare că, mereu, nu-l acoperă îndestul, încît, pentru a nu-i sărăci prea mult înţelesul, ar trebui cel puţin să repetăm aici toată seria de sintagme a căror *gravitare* în jurul ideii de arhetip am subliniat-o la începutul scrierii noastre...)

Cum de acum înainte vom apela la catrinele arhetipale ca la teritoriul privilegiat de ilustrare a lucrării arhetipului în materia limbii române, e locul să lămurim, în principiu, şi chestiunea — deja pregătită mai sus — a gradului de compatibilitate dintre natura arhetipului şi „exemplificările" sale (e cazul să folosim ghilimelele!). Iată, exemplele nu vor fi mai mult decît un mod (modul) de a-l ghici şi aproxima. Prin nici una dintre catrinele arhetipale nu vom putea sta „faţă la faţă" cu arhetipul. Sistematic, exemplele vor lumina doar laturi ale sale, — concomitent mai multe ori mai puţine, însă niciodată destule spre a anihila total sentimentul de existenţă abstrasă (prin perfecţiune) a modelului arhetipal. Aşa şi nu altfel se cuvine să înţelegem catrinele arhetipale ca desemnînd prin excelenţă creaţiile întru arhetip ale poeziei noastre. Ele „mustesc" de el, sau, altfel zicînd, mai ales în ele îi vom afla peste tot, dispersate, amprentele. Încărcate cum sînt de un anume „lest", catrinele arhetipale participă, oricum, în chipul cel mai elevat la model, întemeindu-şi astfel frumuseţea. Ce mai încape peste sclipirile lor de tezaur

Scanned with OKEN Scanner

este doar acel „dincolo" al arhetipului însuși : instituirea pură a situației paradigmatice a liricii românești...

Astfel demersul nostru reductiv, îndelung și treptat de căutare a sinelui expresiei poetice autohtone își vede condiția-limită, ireductibilă la rîndul ei la altceva. O ireductibilitate care, desigur, face ea însăși parte din plinătatea de sens a ideii de arhetip.

Scanned with OKEN Scanner

RETROSPECȚIE CRITICĂ (I)

Cu ce ne-am ales — ce strecurată avere — la capătul drumului de pînă acum ?

Cu puțin, cu o... vecinătate.

Și totuși, ne-am ales cu foarte mult : cu putința de a nu ne mai arunca la întîmplare în marea fără de mal a producției poetice naționale atunci cînd este să invocăm această poezie a noastră din perspectiva filosofiei culturii, ori s-o angajăm, cu esența modului ei de a fi, în vreo demonstrație mai aleasă. Am dobîndit, așadar, o situare responsabilă față cu lunecoasa practică a exemplificărilor. Citînd, ilustrînd în felul motivat de prima parte a cărții credem că ne-a rămas o șansă mult diminuată de a nimeri alături de propriul liricii autohtone (întrucît autohtonia n-ar fi o simplă etichetă). Acest propriu se află cumva conținut — ca într-o binefacere pentru teoretician — iată, în atît de puțin :

Bate vîntul, iarba culcă,
Dorul badei mă usucă ;
Bate vîntul, iarba scoală,
Dorul badei mă omoară.

Ca să ajungem la atare mărunte dar mai puțin cețoase oglinzi ale izvodirii poeziei române (cu o foarte probabilă relevanță a lor pentru fenomenul universal al textualizării poetice) a trebuit să riscăm din capul locului (în *Preambul) postularea* existenței unui arhetip al întregii lirici românești. Accentul a căzut acolo, patetic, pe captarea interesului (și chiar a intropatiei)

pentru o asemenea radicală aserțiune, nemairostită frontal pînă acum. Doream o întoarcere cu ochii calzi (ca o investire de atitudine) înspre poezia română, despre care dam acolo nădejde că s-ar putea cuprinde toată și deodată — așa cum se cuprinde o alee în acel depărtat punct de fugă al ei.

A trebuit apoi — primă dificultate — să trecem la un soi de *analiză de concept* (în *Ideea de arhetip*) — căci modul cum s-a autoconstruit în istoria culturii ideea arhetipului constă mai de grabă într-o luxuriantă și fastuoasă carieră (chiar dacă cel mai adesea disimulată) și mai puțin într-o liniștitoare și pedagogică hrănire a unei rubrici de dicționar.

Reducția arhetipală — derivată liber din unele proceduri ale altora (fenomenologia lui Husserl, hermeneutica lui Mircea Eliade — și nu fără un gînd la Mircea Vulcănescu) și modelată prin adecvare la obiect și asumare personală (dar poate că ne înșelăm : poate că reducția arhetipală încercată de noi nu-i decît recidivarea unui etern algoritm ascuns al gîndirii umane) — ne-a condus (prin debarasări succesive de ceea ce, sub garanția metodei, putea fi eludat) la depistarea *entităților primare*, — bulbii expresivi de cîte patru versuri. Aplicînd și diversității acestora o *grilă de selecție* construită prin invocarea a ceea ce înseamnă — la noi ori la capătul lumii — liricitatea în nuditatea parametrilor ei, am rămas în cele din urmă păzitori peste o clasă restrînsă dar înalt semnificativă de structuri poetice ; am numit-o a *catrinelor arhetipale*.

În vastitatea proteică a producerii poeziei — ale cărei zone liminale evocă tulburătoarea imagine în coroană a activității solare — ne-am fi declarat astfel îndestul de centrați dacă, chiar din locul privilegiat unde-am ajuns, nu s-ar face atît de simțit *arhetipul* însuși... Dincolo, cum spuneam, de exemplele ce nu-s mai mult decît participații la idealitatea sa, el stă insinuînd în noi bănuiala unei Căi a liricii românești. (De la ceea ce, inițial, era aserțiune, iată, am progresat pînă la... bănuirea arhetipului !) Cum oare va fi să contemplăm curata lui

ipostază? („Dao nu poate fi auzit; ceea ce se poate auzi nu e el. Dao nu poate fi văzut; ceea ce se poate vedea nu e el. Dao nu se poate rosti; ceea ce rostești nu e el. Cel ce naște formele nu are formă. Dao nu poate fi numit." *)

---

* Din *Zhuang Zi*, cap. *Călătorie a înțelepciunii în Nord*, apud François Cheng, *Vid și plin. Limbajul pictural chinezesc*, Ed. Meridiane, București, 1983, p. 39.

PARTEA A DOUA

DESCRIEREA ARHETIPULUI

MODULĂRILE MAXIME

Pentru cercetătorii preocupați de miracolul poeziei este notoriu de la un timp că *paralelismul* — fie el numit *repetiție, confruntare* sau altfel — reprezintă modalitatea fundamentală a discursivității poetice. Un text își dezvăluie angrenajul structurării sale artistice ce îi conferă ființă de întreg prin felul în care la diferite niveluri (cuvînt, vers, perechi de versuri etc.) elementele sale componente umplu spațiul expresiei nu cu simpla lor prezență, cît mai ales cu recurențele, ecourile și efectele unor oglindiri reciproce. Evident, faptul se relevă în primul rînd în plan lexical și sintactic dar, în cele din urmă, pe această bază ajungem pînă la puterile textului de a conține și comunica o viziune a lumii.

Paralelismul imanent condiției poetice a limbajului a fost, după cum aminteam, destul de investigat : pe arii geografice care se desfășoară, de pildă, din marginea poeziei extrem orientale pînă în marginea celei iberice sau, pe dimensiunea timpului, de la Vede pînă la poeții contemporani. Nu ne vom întîlni aici decît tangențial cu asemenea bogate referințe, ele rămîn mai ales un fond doar presupus al examinării. Teoretizarea fenomenului a creat o literatură nu fără hățișuri : nici totdeauna limpede, nici totdeauna concordantă, — aceasta începînd cu stabilirea tipurilor de paralelism și cu denominările lor („paralelism canonic", „compozițional", „intonațional", „al strofelor", „tematic", „sintactic", „sinonimic", „tautologic", „analogic", „enumerativ", „explicativ", „antonimic", „repetiție paralelistică", „biparalelism" ș.a.m.d.) — după cum a creat, totodată, și destule noi întrebări,

începînd cu interogarea asupra cauzei principale a unei atît de frecvente și extinse recurgeri a rostirii poetice la paralelism (formulă compoziţională optimă ? reminiscenţă magico-incantatorie ? economie de efort creator ? procedeu mnemotehnic ? soluţie de rotunjire a textului ? mod de simbolizare ? servitute a debitării orale ? ș.a.m.d.)...

În privinţa cercetărilor româneşti asupra paralelismului în poezia noastră folclorică : concepute natural, în procedura obişnuită şi directă de abordare a poeziei populare în largheţea şi eterogenitatea producţiilor sale, asemenea analize pentru noi devin în parte prisoselnice, în sensul că nu le vom urmări acolo unde ele se afundă în examinarea manifestărilor particulare (căci unde nu apare paralelismul, într-un fel sau altul ?) în detrimentul pertinenţei ori al unei clarificări teoretice mai înalte. Avantajaţi de reducţia metodologică a poeziei lirice autohtone la acea „rezervaţie naturală" a ei pe care o reprezintă clasa catrinelor arhetipale, avem posibilitatea unei examinări a paralelismului mult simplificate ; o simplificare ce nu trădează, ci înlesneşte, credem, observarea mai eficientă a acestui fenomen în chiar calitatea lui esenţială de cheie de boltă a poeticităţii *în genere*.

Căci, dacă „toată lumea ştie astăzi că paralelismul este unul din *modurile primare* (s.n. — I.P.) de creaţie" *, se înţelege ce fecundă poate fi cercetarea lui nu pe o materie poetică oarecare, ci pe însăşi *forma primară* de închegare a pieselor noastre lirice, adică pe cazul catrinelor arhetipale : ne instalăm astfel cu analiza la rădăcina fenomenului, în zona de limpede manifestare a promisiunilor lui originare.

Tipică pentru clasa catrinelor arhetipale autohtone este — am spus-o în treacăt — *repetiţia paralelistică* **.

---

* Adrian Fochi, *op. cit.*, p. 222.

** De notat că şi fără punerea în evidenţă a clasei catrinelor arhetipale (de mare elocvenţă în judecarea modalităţii reprezentative de structurare a liricii autohtone) repetiţia paralelistică s-a făcut remarcată — de pildă pe cazul antologiei „Flori alese din poezia populară. Antologia poeziei lirice", ESPLA, Bucureşti, 1960, în piesele căreia s-a observat „frecvenţa cu totul deosebită a paralelismului cu doi termeni, avînd fiecare termen compus din două versuri" (Liliana Ionescu, *op. cit.*, p. 53).

Peste atîtea închegări prin paralelism ale poeziei, peste diversele figuri de circularitate (revenire) sau de autospecularitate a limbajului în ipostaza sa poetică, repetiția paralelistică se vădește a fi vocația formativă de bază a expresiei lirice românești. Implicit, prin această caracteristică — dovadă că nu e una între altele — lirica noastră primară se detașează pe fondul oralității universale cu un marcant profil al ei, chiar dacă unele situații analoge — ne gîndim la zone ale culturilor romanice —, nu lipsesc *. Pe temeiul unei informații desigur incomplete, am spune chiar că dacă, pe calea spre tainele poeziei, există o chestiune de larg interes a repetiției paralelistice, teoretizarea ei merită să fie centrată pe exemplul cu deosebire remarcabil al liricii românești, în speță pe catrinele ei arhetipale.

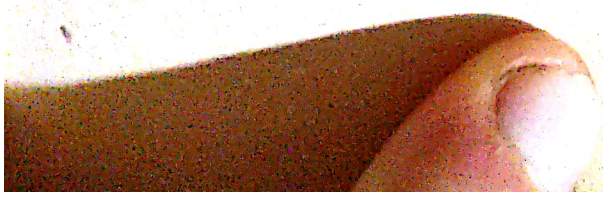
Poate, cine știe, se va isca întrebarea : de ce tocmai repetiția paralelistică o indicăm ca marcă a concrețiunilor de la baza liricii noastre, cîtă vreme în clasa catrinelor arhetipale putem identifica tot atît de bine forme mai simple de paralelism — de pildă repetarea aceluiași cuvînt, sau variațiunea aceluiași vers ?... Chestiunea comportă un răspuns comparabil (și strîns asociat) celui pe care l-am dat anterior unei alte prezumtive obiecții, — atunci în legătură cu desemnarea entității minimale a expresiei lirice românești : de ce am reține, ziceam, drept „cărămidă primară" a rostirii noastre poetice structura de patru versuri, cînd s-ar părea că putem coborî foarte bine cu diviziunea pînă la distih, ba chiar pînă la fiecare rînd al „scriiturii" lirice ?

Condiția caracteristică a repetiției paralelistice în realitatea catrinelor noastre arhetipale este aceea de a marca nu un fapt de detaliu al construirii lor poetice, ci de a se identifica perfect și în chip elocvent cu arhitectonica lor globală : dacă în alte texte poetice mai ample repetiția paralelistică poate fi *parte* a structurării de ansamblu, în cazul catrinelor arhetipale ea este sistematic *întregul* fiecăreia, algoritmul necesar și suficient

* Ovidiu Bîrlea *(op. cit.*, p. 227), notînd asemenea apropieri posibile, subscrie fără rezerve remarcii făcute mai întîi de un Bela Bartók, după care procedeul poetic în discuție nicăieri nu e atît de frecvent ca în folclorul românesc.

al rotunjirii primare a expresiei ca poezie deplină. Să reținem deci această calitate excepțională a repetiției paralelistice ca pe jocul — încrezător și repetat — pe o singură carte al Poeziei însăși... Fără îndoială (apropo de posibila întrebare) că repetiția paralelistică este o formă a paralelismului mai complexă decît altele, dar cercetătorii de pînă acum nu au privit-o ca pe o sumă compozită de paralelisme mai simple, ci ca pe o specie între celelalte specii ale genului. Dacă în entitățile reprezentative ale liricii naționale am fi înclinați să întrezărim forme mai simple de paralelism, să nu omitem că ele subzistă acolo subsumate și absorbite în actul repetiției paralelistice tot așa cum versul sau perechea de versuri se aliniază funcțional la acea descrisă de noi condiție catrinală de existență a textualizării lirice autohtone. Vom spune, în concluzie, că repetiția paralelistică se instituie la confluența fericită a două trăsături : una — a elementarității (este o formă de paralelism) și alta — a unei extraordinare productivități (este forma în măsură să genereze „în serie", prin ea însăși, piese lirice depline). Astfel grație ei, poezia — cu rosturile sale — se poate întrupa fără reproș doar din cîte 8—10 cuvinte, reluate, însă, și potrivite după un etanș și draconic canon... De la înțelegerea generării prin repetiție paralelistică a unor asemenea întreguri poetice minimale, teoreticianul poate urca mai apoi, cu o altă privire, pînă la spectacolul oricît de desfășurat și de insolit al creației lirice.

Dar anunțam că, în interesul descrierii arhetipului liricii, se impune să începem prin a distinge înfățișările mari pe care repetiția paralelistică le îmbracă în decisivul ei exercițiu de structurare a catrinelor. Sînt cîteva asemenea ipostaze. Și întrucît operăm pe o categorie de texte — am văzut cum privilegiată — credem că astfel se poate propune atenției nu numai o tipologizare elocventă pentru această formă aparte a paralelismului (repetiția paralelistică), ci una semnificativă pentru sfera mai largă a tipologizării paralelismelor în ansamblul lor. Adăugăm, totodată, că ne preocupă tipurile de repetiție paralelistică nu doar spre a contura individualitatea



Scanned with OKEN Scanner

fiecăruia, ci mai ales spre a le pune în relație reciprocă : un soi de comparatism adică, făcut în scopurile clarificării a ceea ce ar putea să însemne în cele din urmă *structura ideală* a catrinelor arhetipale românești.

Tipul antonimic

Cristalizarea lăuntrică a tipului antonimic se întrevede fără dificultate în piese compactate — parcă pentru totdeauna — astfel :

Pe unde urîtul mere,
Pămîntul și iarba piere.
Pe unde trece dorul,
Crește iarba și locul.

(7 — 247)

Cuprinsul catrinei apare, am spune, ca un miniatural cîmp de luptă stăpînit simetric de două tabere, ideația poetică închegîndu-se ca întreg prin opunerea — oricum, prin confruntarea de un fel sau altul — a părților. Modalitatea, cu funcția ei generatoare, poate fi recunoscută chiar cînd structurile de patru versuri astfel constituite intră în alcătuirea pieselor minimal dezvoltate :

Știi tu, mîndră, ce ți-am spus
Aseară prin pruni în sus ?
Să-ți faci ie de colie
Să-mi fii dragă numai mie.
Tu ți-ai făcut de fuior,
Să fii dragă tuturor.

(7 — 197)

sau cînd cele patru versuri, îndeobște suficiente întrupării liricii noastre mărunte, sînt mascate printr-o transcriere îmbucătățită (în genul făcut memorabil de

G. Dem. Teodorescu odată cu punerea pe hîrtie a baladelor culese de la Petrea Creţul Şolcan) :

Dragostea
Vine pe apă
Şi strigă
Că nu se-neacă ;
Urîtul
Vine pe sec
Şi strigă :
Mă-nec, mă-nec !

(8 — 845)

Catrina de tip antonimic reprezintă, aşadar, implicaţia reciprocă a două secvenţe de cîte două versuri dintre care una se instituie ca replica (reversul, răsturnarea) celeilalte în virtutea faptului că părţile antonimice nu numai că se opun, dar se şi presupun, formează perechi. Capacitatea relaţiei de opoziţie de a edifica structuri expresive trimite la arii oricît de largi ale creaţiei spirituale. Un folclorist cum este D. Caracostea, bunăoară, înclină să creadă că o dualitate caracteristică (măcar ca tensiune între doi agenţi) trebuie sesizată în orice creaţie a literaturii populare în momentul în care avem nevoie să descoperim criteriul integrării ei într-o tipologie generală. Să coroborăm ideea cu aceea — observabilă la Roman Jakobson — după care întreg structuralismul (atît de instalat în efortul modern de analiză) s-ar defini prin punerea metodică în lumină, în creaţiile artistice, a unor fundamentale relaţii de opoziţie... * Dar oricît de larg ar fi presupus fenomenul, este vădit că abia în catrinele arhetipale vocaţia structurantă a opoziţiei apare în nuditatea la care o obligă stringenţa textualizării :

* Într-adevăr, impresia care se degajă la lectura *Lecţiilor de poetică structurală* ale lui Lotman, citate de noi, este că autorul pune încrezător accentul analizei sale îndeosebi pe remarcarea opoziţiilor din alcătuirea intimă a poeziei. El va adăuga, însă, că „identitatea, procesul de relevare a similarului — şi nu a opusului — joacă de asemenea un mare rol în repetiţie ca element al structurii artistice" (p. 119), promiţînd şi o tratare ulterioară a chestiunii.

C-da 190 coala 9

fără obligativitatea nici unui adaos, poezia ca poezie se identifică deplin aici cu „imaginea binară contrastantă". *

Remarcarea unei dihotomii de contrast în cuprinsul catrinei de tip antonimic nu-i descrie încă în chip satisfăcător alcătuirea internă ; tipul presupune, în economicitatea lui, o regulă constitutivă mai fină, ce ne obligă să coborîm de la constatarea relației de polaritate a jumătăților de catrină la consemnarea unor relații de opoziție a versurilor înseși, adică a fiecăruia față de un altul. De fapt, polaritatea jumătăților catrinale există prin perechile de polarități de la nivelul versurilor. În exemplul :

Cînd eram la mama fată
Știam floarea cum se poartă,
Iar acum mă măritai
Floare-n cap nu mai purtai

(8 — 404)

oricărui vers din prima doime a textului îi corespunde în mod strict, undeva peste tăietura mediană, cîte un vers pereche contrastant : versul 1 apare negat de versul 3, iar situația din versul 2 suportă o răsturnare de fond prin versul 4. Altfel spus — și mai ușor de reținut — identificăm, pe de o parte, o confruntare de marcant paralelism a celor două versuri cu număr impar (1 și 3), iar pe de alta, o confruntare a celor cu numere pare (2 și 4). Este oare aceasta o caracteristică generală ? Ar însemna că în definirea catrinei de tip antonimic s-ar cuveni să vorbim nu doar de coprezența relațiilor de opoziție, ci, mai mult, de o anume țesătură tipică a lor, dată prin locul bine determinat al fiecărui vers în cursivitatea poetică. Cazuri de catrine antonimice care nu satisfac descrisa regulă de ordine a versurilor, desigur, există :

Mîndro, de dragostea noastră
Mi-a-nflorit un pom în coastă.

* Expresia în Ovidiu Bîrlea, *op. cit.*, p. 154.

Mi-a-nflorit şi n-a legat : —
Dragi am fost şi ne-am lăsat.

(3 — 136)

unde versul 1 e răsturnat de 4, iar 2 de 3, cu respectarea, totuşi, a condiţiei confruntării peste linia mediană a întregului catrinal. Dar o atare posibilă dispunere a opoziţiilor nu apare cu frecvenţa celeilalte dispuneri ; ca urmare, am putea-o privi mai degrabă ca abatere de la situaţia obişnuită a structurării tipului antonimic, fără semnificaţie deosebită. O inversare, prin convenţie, a locurilor primelor două versuri ne pare lămuritoare în acest sens :

Mi-a-nflorit un pom în coastă
Mîndro, de dragostea noastră.
Mi-a-nflorit şi n-a legat,
Dragi am fost şi ne-am lăsat.

Catrina astfel „readusă la ordine" pare mai clară în algoritmul ei structiv (implicit în sarcina ei de comunicare) — iar această *impresie* e semn suficient că percepera noastră s-a mulat tocmai pe contactul susţinut cu o asemenea conformaţie a catrinelor antonimice.

Existenţa unei dispuneri — şi deci a unei tipice întreţeseri a versurilor opozitive — permite o redare abstractă a configurării catrinelor antonimice printr-o formulă simplă, în care oricare prim vers al întregurilor catrinale de acest fel îl vom desemna prin simbolul A, oricare al doilea vers prin B, al treilea (întrucît se opune primului) prin $\overline{A}$ (non A) şi, în sfîrşit, al patrulea prin $\overline{B}$ (întrucît se opune lui B). Din raţiuni ce se vor lămuri mai bine pe parcurs, legăturile celor patru versuri (redate acum prin sigle) în „ecuaţia" globală a catrinei antonimice le vom consemna în următorul mod :

$$\frac{A}{\overline{A}} \simeq \frac{B}{\overline{B}}$$

unde liniile de fracţie reflectă linia mediană (axa de simetrie) a textului de patru versuri, iar semnul $\simeq$

redă caracterul comparabil, echilibrat una față de alta, al celor două perechi de opoziții, cumva, poeticește, substituibile... Puterea formulei de a prinde și esențializa un tipar al exprimării lirice catrinale nu este afectată de eventuala ei răsturnare $\left(\frac{A}{A} \simeq \frac{B}{B}\right)$, am spune — nici chiar de o eventuală abatere a dispunerii versurilor de la acea ordine pe care o socotim reprezentativă (căci oricum rațiunea de a fi a versurilor în cauză va rămîne aceea de a edifica descrisele perechi de opoziții cumva omologe). „Ecuația" se cere reținută deoarece în aceeași manieră de tratare vom stabili, ceva mai tîrziu, cîte o formulă și pentru celelalte tipuri decelabile de catrine arhetipale marcate cu toatele de fenomenul structurant al repetiției paralelistice.

Antonimia (cu sens de atribut definitoriu al relaționării versurilor în tipul de catrine care ne preocupă acum) este un termen ce rezumă confruntări sintagmatice destul de variate ca formă și procedură. Nu conferim automat antonimiei poetice accepțiunea din obișnuitele studii științifice, — acolo oricum mai restrînsă chiar dacă nu există încă un acord deplin al autorilor în ceea ce ar aparține de sfera conceptului în discuție. După John Lyons *, bunăoară, antonimele ar fi clasificabile în complementare (de exemplu *bărbat vs femeie),* propriu-zise (de exemplu *mic vs mare)* și converse (de exemplu *a cumpăra vs a vinde)* în vreme ce după doi autori români antonimele „nu trebuie confundate cu opozițiile existente între cuvintele aflate în raport de contrast (cf. *bărbat-femeie, băiat-fată)* sau cu opozițiile existente între cuvintele aflate în corelație semantică (cf. *cauză-efect, esență-fenomen, mijloc-scop)*" **. Față cu formele diferite de clasificare a antonimelor, Umberto Eco pare a voi să confere antonimiei un anume caracter de *„opera aperta"* lăsînd fenomenului libertatea semiologică de a se produce și valida funcție de

---

* John Lyons, *Introduction to Theoretical Linguistics,* Un. Press, Cambridge, 1968, apud Umberto Eco, *op. cit.*, p. 109.

** Marin Bucă, Ivan Evseev, *Probleme de semasiologie,* Ed. Facla, Timișoara, 1976, p. 150.

context: „Același termen poate stabili relații diferite atunci cînd este inserat în mai multe axe semantice (astfel «holtei» este contrarul lui «fată măritată», dar este și contrarul lui «căsătorit»...)" *. Este poziția cea mai apropiată de ceea ce credem că se întîmplă în corpul catrinelor arhetipale, deci de felul în care înțelegem producerea antonimiei poetice în aceste structuri lirice minimale. Poezia, rezumată ca poezie prin atare concrețiuni, își asumă inițiativele sale, inițiative ce îi personalizează actul cognitiv, funcția de comunicare. Mai tîrziu va fi să ne referim mai pe larg la ceea ce vom numi atunci *antonimizare* ca la un specific demers al punerii în expresie lirică, proces ireductibil la alte utilizări de către limbajul uman al construcțiilor antonimice.

Paralelismul confruntărilor alcătuitoare de catrine arhetipale antonimice se înfățișează în forma cea mai ușor perceptibilă ca opoziție a unor cuvinte-cheie, de obicei solidare rimelor textului. Alegem pentru exemplificare, întrucît ne pare mai elocventă, nu o structură catrinală propriu-zisă, ci una amplificată cu încă două versuri aservite total, ele însele, regulii de construcție antonimică a celorlalte patru:

Casa maichii cea micuță
Îi lipită cu tinuță,
Pe dinlontru cu miluță.
Da a strinului cei mari
Văruită de-i cu var,
Pe dinlontru-i cu amar.

(5 — 11)

Poziția tare a termenilor antonimici în economia fiecărui vers permite, prin apel la formula dată mai înainte, o scriere rezumativă a textului în modul:

$$\frac{\text{micuță}}{\text{mare}} \sim \frac{\text{tinuță}}{\text{var}} \sim \frac{\text{miluță}}{\text{amar}}$$

* Umberto Eco, *op. cit.*, p. 109.

Alteori paralelismul antonimic e mai puțin vizibil, opozițiile nemaifiind nemijlocit lexicale, ci emanînd din conținutul semantic global al unui vers raportat la conținutul semantic al altuia pereche :

Maica care-o aveam noi
Ne culca pe perini moi ;
Maica cea de-a doua oară
Ne culcă pe vatra goală.

(5 — 177)

În sfîrșit, să menționăm între alternativele posibile cazul extrem cînd confruntarea se produce între un vers și ceea ce nu-i mai mult decît răsturnarea ori rearanjarea sintactică a lui :

Ce mi-i drag nu mi-i urît,
De-ar fi ca negru pămînt ;
Ce mi-i urît nu mi-i drag
De-ar fi cît cașul de alb !

(9 — 9)

Modalitatea se află la granița dintre procedurile antonimizării și cele ale sinonimizării (la care ne vom referi) rămînînd deschisă ambelor utilizări, dacă nu chiar ambiguă.

Dincolo de remarcabila potențialitate structurantă a procedurii pe care o discutăm, trebuie să observăm acum un fapt : cercetată concret în cariera ei de soluție configuratoare a unor întreguri poetice de cîte patru versuri, repetiția paralelistică antonimică se vădește a fi de cea mai largă uzanță în cazul textelor *de strigătură*. Or, cum strigătura, ca lirică epigramatică ce însoțește evenimentul colectiv al jocului, e distinsă îndeobște de lirica propriu-zisă — cea emanînd eteric din condiția solitară a eului —, și cum sîntem metodologic interesați de o cît mai curată centrare a căutării noastre pe lirica-lirică, tipul antonimic de catrină ne apare în consecință ca unul mai puțin caracteristic pentru exemplara structurare arhetipală a zicerii poetice românești.

Prezența formei $\frac{A}{A} \sim \frac{B}{B}$ am privi-o și recomanda-o mai degrabă ca pe un *criteriu general de diferențiere* între strigături și zicerile lirice propriu-zise care, în nici un caz, nu manifestă o propensiune la fel de accentuată spre această soluție de închegare a textului. Ne gîndim la faptul că folcloriștii români încearcă din cînd în cînd — fără a putea închide problema — să descopere „diferența specifică" a strigăturilor în chiar intimitatea alcătuirii lor, o diferență care să permită identificarea în condițiile în care, nu o dată, se produc „alunecări de funcție", o strigătură căpătînd utilizare de cîntec propriu-zis, sau invers. „În analiza noastră — începe un asemenea studiu — urmărim determinarea unor mărci semantice care să definească textul de strigătură, mărci care să-l detașeze de cel înrudit tematic, al cîntecului liric propriu-zis. Desigur că — din necesități de ordonare metodologică — analiza noastră o restrîngem la o categorie de texte de strigături din același complex tematic" *. Dar „punerea în paralel" a celor două categorii de texte îl conduce pe autorul la care ne referim mai ales la remarcarea asemănărilor. În cele din urmă ajungem să reținem din studiu, cumva tautologic, că sînt categoric strigături piesele centrate pe cuvîntul *joc* (sau care se referă vizibil la joc), iar cîntece lirice acelea centrate pe cuvîntul *dragoste* (ori corelatele lui) : „În cazul strigăturii, cuvîntul-cheie, marcă a manifestării și denominativ al ei, este *joc* (cu variante verbale, substantivale, adverbiale etc.)", adică :

Cine joacă lîngă mine,
Toată vara-i merge bine ;
Cine joacă lîngă altul,
Toată vara-o doare capul.

Pentru textele de cîntec liric avute în vedere, „ca semn se distinge sfera terminologică a faptului erotic, să-i spunem *dragoste*"...

---

* Stanca Fotino, *Între strigătură și cîntec liric*, în Revista de etnografie și folclor, 1, 1977.

Criteriul de discriminare propus de noi (pe care îl credem mai grăitor și mai operant) nu trebuie, totuși, absolutizat; el nu exclude cariera de cîntec liric a vreunei piese de tipul $\frac{A}{A} \simeq \frac{B}{B}$, după cum nu exclude și nu excomunică din sfera lor strigăturile de altă închegare decît cea antonimică. Dar tocmai aceasta e chestiunea: de a nu marșa cu referințele, în zone de oarecare impuritate, pe cazuri reale dar nereprezentative pentru domeniul vizat, așa cum i se întîmplă, bunăoară, cuiva care, preocupat de paralelismul intrinsec doinelor, exemplifică printr-o structură tipică de strigătură:

Unde joacă om frumos
Crește iarba-n loc pietros,
Unde joacă om urît
Se uscă iarba pe rît *.

De altfel, autorul își declarase voalat, încă mai de mult, insensibilitatea la asemenea diferențieri: „...e greu să se facă distincții între specii ca *doină* — *cîntec* — *horă* — *strigătură*, fapt ce a făcut, în ultima vreme, pe unii cercetători să manifeste o tot mai mare înclinare în a șterge granițele..." ** Criteriul nostru, oricum, avertizează și oferă un indiciu pentru o mai corectă selecție a exemplelor.

Pe de altă parte, el poate fi solicitat nu fără rost atunci cînd stăm în cumpănă întrebîndu-ne dacă un anume text aparține genetic cîntecului liric ori strigăturii:

Am fost, bade, doi iubiți
Ca doi zarzări înfloriți;
Zarzării s-au scuturat,
De iubire ne-am lăsat.

---

* Vezi Gh. Vrabie, *op. cit.*, p. 269.

** Gh. Vrabie, *Din arta literară a doinei transilvănene*, în vol. colectiv *Folclor literar*, I, Timișoara, 1967.

Piesa aceasta — oricît de prestigioasă ne-ar apărea cariera ei de cîntec — se arată a fi de tipul structural caracteristic strigăturilor (ordinea versurilor : BAAB) ; înclinăm deci să credem că ea se va fi zămislit cu adresă concretă în toiul vreunui joc presupunînd atunci, la originare, poate și o anume maliție. Ulterior textul a putut trece din universul semiologic al jocului în universul semiologic al mărturisirii de sine prin cîntecul de dragoste, iată, fără ca schema compozițională să-i fie modificată în condițiile în care caracterul de „șarjă" dispărea în favoarea unei reținute melancolii...

Nu pe baza vreunei posibile statistici susținem noi că tipul de structurare antonimică a catrinelor ar fi cu deosebire o marcă a strigăturilor. Potrivirea paralelizării contrariilor la producerea textelor de strigătură se cuvine nu pur și simplu s-o constatăm pe vreo cale, ci s-o înțelegem ca decurgînd din chiar funcționalitatea proprie acestei specii lirice. Jocul, ca manifestare a vieții colective, este prin excelență un cadru al confruntărilor și competiției, o scenă tradițională unde se dispută naturi, calități și atitudini umane, condiții sociale, principii morale ș.a.m.d. Improvizația poetică iscată acolo, ori măcar aruncată în public cu un asemenea prilej, își reflectă nemijlocit funcția prin chiar economica ei închegare antonimică :

De-ar fi mîndra fată bună
— glăsuiește o asemenea strigătură —
N-ar umbla noaptea pe lună
Cu cizmuțele pe mînă,
Ci-ar umbla ziua, pe soare,
Cu cizmuțele-n picioare.

(5 — 71)

Pe cît de imperativă și potrivită ne apare astfel imaginea binară contrastantă pentru nevoile textualizărilor de la reuniunile sătești de joc, pe atît de improprie devine modalitatea pentru producerea textului poetic „la el acasă", adică în conformitate cu acei descriși indicatori ai curatei liricități. Lirica-lirică incumbă o centrare pe starea eului, o unitate a subiectului ce se rostește

și a referinței sale în afară ; strigătura, dimpotrivă, — o detașare (măcar parțială), cel ce se rostește ia distanță confruntînd, comparînd, cîntărind poziții, persoane, posturi :

Om urît cu haine bune
Îi ca grîu cu tăciune.
Om frumos cu haine rele
Ca grîu cu floricele.

(6 — 461)

Sau :

Dragă mi-i leliță-naltă
Că-mi dă gură peste poartă ;
Da leliță mititea
Se-ntindea și n-ajungea !

(9 — 254)

Glasul inimii solitare, al individualității pătrunse în toate fibrele sale de vecinătatea vîntului ori a stelelor, de o entelehie, de o cosmicitate existențială —, acel glas al inimii ce, mai mult decît se adresează cuiva, „levitează" priveghind o tînjire adîncă în care parcă s-a strîns întreaga condiție umană a insului —, el nu are cum să îmbrace, sistematic, ca una pe măsura lui, haina catrinală antonimică, atît de potrivită strigăturii. Uneori, rar, faptul se mai întîmplă, ca în exemplul cu „zarzării înfloriți", piesa respectivă avînd calitatea, după cum arătam, de a satisface două posibilități de „lectură" : pe de o parte, prin contrastul situațiilor pe care le evocă, piesa apare ca o aluzie ironică ori dojenitoare la *efemeritatea unei iubiri,* validîndu-se astfel ca funcțională în condițiile jocului, adică față cu așteptarea orientată caracteristic a auditoriului în asemenea condiții ; pe de altă parte, într-un cu totul alt cadru (unul „introvertit"), piesa se lasă asimilată ca mărturisire a unui *regret erotic* atît de frumos edulcorat prin referire la devenirea inexorabilă a naturii însăși... Dar noua receptare (cu transformarea piesei într-un cîntec liric) apare ca posibilă numai întrucît, iată, catrina se dovedește capabilă să satisfacă în serie condițiile mari și dintotdeauna ale

purei liricități : o efuziune a eului, în singurătate, una erotică, cu adresare *in absentia*, sub zodia unei stări stihiale de referință.

În căutarea modului de paralelizare a părților inerent acelor catrine arhetipale înzestrate cu marile atribute ale liricității, să ne despărțim, prin urmare, de tipul de structurare antonimică întrucît nu acoperă satisfăcător decît fenomenul configurator al strigăturilor. Să ne despărțim nu înainte, însă, de a sublinia deosebita putere de cuprindere ideatică proprie modalității. Căci nu vreo „aversiune fățișă" a creatorilor populari față de nuanțe — cum s-a zis, înlesnindu-se cel puțin un echivoc * — face să se opereze mereu, în plan poetic, cu situații polare, cu albul și negrul. Zisa „obsesie populară" de consemnare a extremelor prin catrine antonimic edificate nu ar trebui privită ca debilizînd cumva, în planul expresiei, complexitatea tonală a realului, ci ca o excelentă soluție de *reflectare totală*, de circumscriere a chiar plinătății realului prin desemnarea economică a cazurilor-limită. Într-un studiu ce discriminează calitativ douăsprezece tipuri de contexte în care apar antonimele (desigur, fără a se avea în vedere antonimia poetică în sensul descris de noi), înșiruirea începe, elocvent, cu menționarea construcțiilor sintactice care exprimă prin antonimie „ideea de epuizare a unei mulțimi de fenomene" **. De altfel, am putea invoca în acest sens teza filosofică de largă circulație după care, încă la nivelul mentalității primitive, a pune laolaltă contrariile echivalează cu un pe cît de necesar pe atît de regal procedeu totalizator al gîndirii umane, — iar soluția nu e numai originară, ci și eternă. Într-o asemenea perspectivă valorizatoare, reproșul „stilistic" — pe care l-am întîlnit formulat *** — cum că alcătuirea antonimică a catrinelor ar fi de mic efect deoarece, la receptare, se produce spontan un fenomen de „predicție a constituenților" paraleli, adică partea a doua a textului poate fi lesne ghi-

---

* Ovidiu Bîrlea, *op. cit.*, p. 137.

** Marin Bucă, Ivan Evseev, *op. cit.*, p. 181.

*** Liliana Ionescu, *op. cit.*, p. 64.

Scanned with OKEN Scanner

cită ori dedusă din prima lui parte, — o atare subliniere ne pare destul de nepotrivită.

Să ne despărțim, totodată, de tipul antonimic nu înainte de a reliefa calitatea, intrinsecă procedurii, de a se împlini ca formulă configuratoare de text (și deci de a închide textul) după doar patru versuri. Se știe că, prin natura lor, opozițiile sînt duale, adică comportă sistematic doi termeni. Cum în lirica noastră originară se asociază mereu cîte două perechi de asemenea opoziții (A și Ā în împletire cu B și B̄) se înțelege „impasul" discursivității poetice — întrucît ar vrea să continue — după epuizarea celor patru versuri corespunzătoare perechilor de opoziții... Tipul antonimic se relevă astfel a fi o modalitate specific *catrinală* de constituire a expresiei lirice. Să-l reținem, prin urmare, ca pe unul ce participă cu drepturi depline la competiția formelor de închegare la aceste proporții a poeziei, în sensul că va trebui să-l comparăm cu alte posibile forme de structurare catrinală paralelistică, pe măsură ce vom ajunge să le descriem.

Tipul sinonimic

Distanța luată față de tipul antonimic de închegare primară a zicerilor lirice românești (oricît ar miza structuralismul poetic, în analizele sale, pe valoarea identificării relațiilor de confruntare) conduce gîndul — iată, printr-o stereotipie a „trecerii în contrar" — la întrebarea dacă nu cumva catrinele arhetipale cu adevărat exemplare pentru ceea ce este glasul liricii noastre se încheagă din perechi întrețesute de versuri nu opuse, ci sinonimice. În aria pieselor originare de cîte patru versuri (ca și puțin *dincoace* de ele, în lirica de amplificare și adiționare) structurile create prin asocierea trainică în expresie a unor versuri sinonime marchează o modalitate curentă, la fel de naturală, a poeziei :

Scanned with OKEN Scanner

Dorule, pe unde șezi
Și de mine nu mai vezi ?
Dorule, pe unde stai
Și de mine nu mai dai ?

(6 — 259)

Lirica minimal dezvoltată se va isca adesea din pure alăturări de atare forme — și dăm un exemplu mai larg tocmai spre a ilustra prezența neștearsă în asemenea texte a măsurii catrinale a frazării, măsură cultivată, așadar, îndestul și de tipul sinonimic de rostire poetică :

Nu-s pe ceri atîtea stele
Cîte de mini vorbe rele.
Nu-s pe ceri stele mărunte,
Cît de mine vorbe multe.
Ori le fac, ori nu le fac
Sînt silită să le trag.
Le-am făcut, nu le-am făcut,
Sînt silită să le-ascult.

(6 — 432)

Că paralelizarea, în structuri poetice unitare, a unor perechi de versuri sinonime nu este simplă întîmplare, ci „găselniță" îndătinată și funciară a liricii o dovedește, între altele, faptul variantelor subsumabile aceluiași motiv — de pildă :

Cîte-s rele pe pămînt
Toate m-o mîncat pe rînd ;
Cîte-s rele și mai rele
Toate-o fo' să fie-a mele.

Și :

Cîte-s rele pe pămînt
Toate m-o mîncat pe rînd ;
Cîte-s rele și nu-s bune
Toate m-o mîncat în lume.

(5 — 179)

Oricît de diferite în concretul lor, variantele perenizează un element semnificativ: recurgerea lor la același

tipar al închegării globale e evidentă. Mai mult — dacă, faţă cu grupul unor asemenea variante, ar fi să ne punem chestiunea variantei-tip, care le-ar suplini cel mai bine pe toate, atunci am înclina să privim elementele grupului ca ilustrînd tot atîtea căutări ale unei sinonimii cît mai pertinente poetic, şi care ar aparţine de varianta-tip...

Analog relaţionării părţilor în concreţiunile minimale de alcătuire antonimică, sinonimia configuratoare a măruntelor noastre piese lirice de cîte patru versuri se relevă şi ea, mai întîi, ca una a jumătăţilor de catrină, apoi, mai în amănunt, ca una a fiecărui vers faţă cu altul, situaţie în care sinonimia se produce la distanţă : între versurile ce-şi răspund (corespondente) se interpune mereu un altul aparţinînd de celelalte două versuri corespondente. Rezultă astfel o îmbucare pronunţat similară celei proprii tipului de structurare analizat anterior, cu deosebirea că locul versurilor oponente din partea a doua a textului e luat de versuri sinonime. Dacă, prin convenţie, notăm versul sinonim ce succede altuia cu simbolul aceluia pus acum între paranteze drepte, — formula tipului sinonimic de catrină arhetipală, în modul transcrierii noastre, va fi :

$$\frac{A}{[A]} \sim \frac{B}{[B]}$$

— transcriere esenţializată ce exprimă închegări poetice ca următoarea :

Duce-m-aş, nu ştiu cărarea, A
Învăţa-m-a. supărarea ; B
Duce-m-aş, nu ştiu drumu, [A]
Învăţa-m-a necazu. [B]

(5 — 269)

În exemplul dat sinonimia se înfăţişează clar ca una lexicală, între părţile de vorbire cu poziţie terminală în fiecare vers. În alte cazuri, însă, sinonimia nu e la fel de vizibilă : mai mult sau mai puţin mascată în planul sintactic, ea se acreditează semantic, prin înţelesul *de context* al rostirii lirice :

Mîndruțo, nu mai ofta
Că n-om trăi cît lumea.
Om trăi o vară, două
Și ne-am topi ca o rouă ;
Om trăi un an și-o lună
Și ne-om topi ca o brumă.

(8 — 846)

La antipodul sinonimiei ce incumbă importanți „coeficienți de diferență" * între versurile pereche, poezia noastră populară, într-un caracteristic impuls spre geometrie verbală, cultivă, în numele închegării întregurilor expresive, și forme de-a dreptul tautologice ori pleonastice de recurență sinonimică, bunăoară versul 4 al următoarei catrine :

Pentr-un dor — mînca-l-ar focul —,
Mi-am lăsat țara și locul.
Pentr-un dor — mînca-l-ar para —,
Mi-am lăsat locul și țara.

(3 — 107)

Iată că față de prima jumătate, jumătatea finală a construcției lirice nu introduce nici măcar două cuvinte noi, ci numai unul, plus o simplă răsturnare în ordinea reluării altor două, în ultimul vers... Că nu e, aici, o potrivire la nimereală, ci o soluție stabilă de structurare poetică românească o dovedește și numai citarea unui alt exemplu, pe cît de depărtat tematic, pe atît de identic ca modalitate discursivă : un înstrăinat comunică iubitei dorința de a o transforma într-un obiect intim —

Tabachere cu tabac,
Să te port la sîn cu drag ;
Tabachere cu tutun
Să te port cu drag la sîn.

(8 — 847)

---

* Onufrie Vinteler, *Probleme de sinonimie*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1983, p. 23.

Cel ce pune astfel în expresie lirică aleanul său nu se cramponează de asonanța destul de pronunțată a ultimelor două versuri, acoperit fiind (poate chiar presat fiind) de adecvarea globală a zicerii sale — un record totuși! — la o formulă repetitivă aparținînd de stilul colectiv.

Să reținem, prin urmare, că sinonimia poetică în catrinele arhetipale înseamnă, în sensul cel mai general, atingerea, printr-o varietate de forme, a unei *stări de echivalență* a două versuri, versuri intersectate de altele două ce rîvnesc, ele însele, condiția echivalenței.

Ca și antonimia poetică, sinonimia poetică se cuvine privită ca una largă, peren inventivă, ireductibilă la sinonimia de dicționar, adică la formele permanente și inventariabile —, iar dacă e s-o numim *sinonimie contextuală* să nu uităm că textualizarea poetică dispune și operează cu un arsenal propriu de mijloace. Astfel, *socul* și *ceara* devin poeticește sinonime în modalitatea unei duble comparații pentru *îngălbenire* (culoarea „de ceară" a florii de soc ce se trece îngălbenind, sau poate, mai degrabă practica populară a vopsirii naturale în galben cu ajutorul inflorescenței de soc justificînd echivalarea) :

Dorule, dori-te-ar focul,
M-ai îngălbenit ca socul !
Dorule, dori-te-ar para,
M-ai îngălbenit ca ceara.

(1 — 271)

Evident, nu doar prin mijlocirea lui „ca" se produc, în cheie proprie, sinonimizările liricii :

Eu mă duc, mîndruță, duc
Unde-nfloare piperiul
Și nu vin pînă-i ceriul ;
Unde-nfloare tămîia
Nu mai vin pînă-i lumea !

(9 — 74)

De astă dată nu are sens să vorbim de o sinonimie *tămîie-piper*, ci de înțelesul figurat al întregilor versuri în cauză, luate ca unități semantice: deopotrivă, cele două versuri încifrează poetic ideea unui loc depărtat, exotic dacă nu chiar transcendent. Între formele sinonime ale incifrării ideii putea să existe și un coeficient de diferență încă mai mare (cum istoricește va fi să se întîmple cu paralelizările din interioarele poeziilor culte) dacă lirica populară nu ar manifesta, de regulă, și o grijă pronunțată pentru uniformitatea gramatical-sintagmatică a sinonimiilor.

Înalta structurare geometrică de întreg a expresiei lirice este cu totul caracteristică producerii pieselor de paralelism sinonimic. *Stilizările maxime* — nume pe care l-am introdus spre a desemna anume catrinele arhetipale de performanță pe această direcție — iată, le descoperim cu precădere ca fiind edificate pe sinonimia încrucișată a cîte două perechi de versuri. Cu alte cuvinte, de stilizări maxime devine de actualitate și se impune mai ales acum să vorbim, patria lor s-ar zice că e mai ales aici, în cadrul producției tipului sinonimic de catrină; modalitatea reprezintă propensiunea cea mai statornică a tipului sinonimic. Dar, contrar aparențelor, adică în pofida prestanței formale a unor atare rostiri poetice (prestanță atît de des absolutizată valoric de esteți), nu în lumea frecventelor stilizări maxime de tip sinonimic ne vom încrede acum, adică nu pe o selecție (cu scop analitic) a lor dintre ceilalți „bulbi" arhetipali de cîte patru versuri ne vom aduna cu căutarea și descrierea modelului exemplar al liricii autohtone. Preocuparea de-acum pentru stilizările maxime rămîne, față cu scopul final al definirii arhetipului liricii românești, una de neocolit euristic, altfel, însă, tangențială, utilă mai degrabă trasării unor delimitări între fenomenele lirice apropiate și nu lipsite de corespondențe. O preocupare, adică, de genul referirii noastre anterioare la strigătură.

În universul strigăturilor, pentru prospectorul formei primare de rostire lirică românească apărea capcana acelei consecvente conformări a pieselor la norma de patru versuri — indicatorul cel mai lesnicios al

C-da 190 coala 10

unei închegări lirice originare. Într-adevăr, sfera strigăturilor este singura în care în lirica noastră se menține pînă astăzi o vizibilă predominanță a concrețiunilor catrinale, încît, în celelalte zone ale liricii s-ar putea zice că ne încearcă o certitudine mai mică a faptului că ne aflăm în preajma unor structurări aparținînd de fenomenul originar al turnării în poezie a limbii române. (Dar, ipotetic vorbind, strigătura întemeiată definitoriu pe corelarea unor versuri opozitive poate fi și un epifenomen, formă mai tîrzie, după cum poate fi concomitentă generării formei de discursivitate lirică întemeiată pe sinonimie : menținerea categorică a strigăturii între limitele dimensionale ale catrinei nu-i demonstrează atît primordialitatea absolută în producția de forme ale liricii românești, cît faptul că, prin natura ei binară, alcătuirea antonimică cenzurează ca nici o alta amplificarea textelor cu o asemenea configurație. Iar dacă — dincolo de genul epigramatic al strigăturii — istoricește s-au produs mult mai multe amplificări, această realitate nu reprezintă — am văzut — un handicap de nedepășit față cu dorința apropierii noastre de soluțiile poetice primare.) În universul stilizărilor maxime (adică al catrinelor arhetipale de mare rigoare a organizării simetrice, cuvînt cu cuvînt, a textului, piese de regulă structurate prin sinonimia versurilor conținute) — capcana ce se întinde e alta : ea constă tocmai în remarcabila frecvență a pieselor sau „bulbilor" expresivi cu un grad deosebit de înalt de organizare morfo-sintactică, rostiri lirice exemplare formal —, or se știe că un înțeles esențial al ideii de arhetip este acela de „model exemplar"... Pe drept cuvînt, între indicatorii liricității pe care i-am teoretizat ca obligatorii pentru gîndirea din temelii a miracolului expresiv al poeziei autohtone, noi am reținut și criteriul organizării formale, al structurării relevante de întreg a pieselor. Indicatorul structurării paralelistice l-am evidențiat ca pe unul deosebit de operant pentru cel ce încearcă să afle și să explice originarea limbajului poetic... Dar, după cum spuneam, de aici nu poate decurge — decît ca primă impresie — presupunerea că arhetipul liricii românești ar fi să fie cumva solidar cu algoritmul și potențiali-

tatea organizatoare a tipului sinonimic de catrină arhetipală ; căci, la o examinare mai îndeaproape, impresia nu se susține.

Într-adevăr : realitatea ne evidențiază că acele piese pe care le putem integra în categoria stilizărilor maxime, privite în suma lor, comportă o prezență nu tocmai reprezentativă — deci *facultativă* pentru structurarea sinonimică — a indicatorilor „de conținut" ai liricității ; de parcă excelarea în planul organizării formale sinonimice vine să dejoace (nu ar fi suficient de compatibilă cu) afirmarea acestei clase de indicatori. Textele de tip sinonimic par astfel împinse — vom vedea — spre o anume decorativitate verbală și spre o existență aservită unor desfășurări mai largi ale discursivității poetice. Notăm, însă, că nici de astă dată situația astfel prezentată nu este una pură, fără probe contrarii, — de pildă următoarea măruntă poezie românească rotunjită perfect prin sinonimie și din care, totodată, nu lipsește nici unul dintre descrișii indicatori de conținut ai purei liricități :

Mult mă uit din deal în șes
Să văd al mîndruței mers.
Mult mă uit din deal în vale
Să văd a mîndruței cale.

(5 — 120)

Dar ponderea de adevărat fenomen de masă pe care o deține celălalt fel de „bulbi" sinonimici marginalizează asemenea mai rare catrine făcîndu-le, la nevoie, neglijabile pentru descrierea condiției caracteristice a tipului în discuție.

Prezența slabă, în spațiul de joc al sinonimizării poetice, a menționatului grup de indicatori prin care verificăm gradul de apropiere a unei versificații de paradigma consistenței lirice — acest fapt atrage după sine situația că „bulbii" sinonimici adesea nu-și pot asigura o existență de texte autonome, suficiente prin ele însele ca piese lirice. Cum nu le prea stă în fire să instituie deplinul sens al mesajului liric, „bulbii" sinonimici îi descoperim înflorind nu o dată în asociere cu

Scanned with OKEN Scanner

alte versuri menite să complinească tocmai deficiența lor, implicit să favorizeze desfășurarea nestingherită a paralelizărilor sinonimice. Dintr-o atare categorie de închegări poetice în baza tiparului sinonimic, relevantă și frecventă e situația în care „bulbul" catrinal figurează precedat de două versuri enunțiative chemate totdeauna să ne pună succint în temă, pentru ca apoi sidemetriile să se poată construi cît mai curat, parcă eliberate de o servitute, în fond, însă, venind să susțină în chip hotărîtor realizarea ideii poetice a textului :

Care fată-și lasă satu
Mînce-o jalea și bănatu,
Și-o mînînce și nu tare
C-așa-l lasă fiecare ;
Și-o mînînce și nu rău
C-așa l-am lăsat și eu.

(5 — 452)

Majoritatea nodulilor catrinali ce „împănează" sau încheie desfășurări lirice mai ample — ridicîndu-le, prin prezența lor acolo, cota împliniri poetice — sînt de tip sinonimic. Tot așa sînt în mod repetat pînă și acele „locuri comune" — descriptibile ca oaze de comentariu liric — ce pigmentează artistic cîntecele noastre bătrînești :

Sînge de-al muscalului
Pînă-n coama calului ;
Și sînge de-al turcului
Pînă-n coama murgului !

(8 — 363)

— unde *muscal* și *turc* sînt poeticește sinonime prin aceea că desemnează dușmanul. De altfel, într-un alt text, găsim :

Sînge de-a păgînului
Pînă-n coama calului,
Sînge de-a muscalului
Pînă-n coama calului.

(8 — 1317)

— enunț ce nu diferă ca înțeles de celălalt, dar care este categoric mai puțin realizat : sinonimia *păgîn-muscal* nu mai are penetranța simetrizării lexicale create prin cealaltă sinonimie, *muscal-turc*, acolo în împletire perfectă cu *cal-murg* — sinonimie pereche trădată complet acum prin simpla repetare a versului 2 pe poziția 4. Datorită uitării, neglijenței colportorului, ori poate datorită dificultății de adaptare a locului comun la nevoile concrete ale performării, în versiunea ultimă arta combinatorie imanentă tipului sinonimic de structurare catrinală nu se mai manifestă plenar condamnînd, în consecință, zicerea la o anume palidițate...

Construcțiile sinonimice apar vulnerabile în ceea ce privește existența lor ca stricte catrine autonome și datorită unei alte cauze, una ce derivă din chiar specificul sinonimiei : dacă antonimia, după cum am menționat, se epuizează și se închide sistematic după opunerea a doar doi termeni, sau a două sintagme, sinonimizarea apare ca un proces deschis, termenii pasibili poeticește de a fi făcuți sinonimici (și cu atît mai mult construcțiile sintactice) nu mai sînt neapărat epuizați la nivelul unei simple perechi. De aici o prelungire la îndemînă a mecanismului poetic dincolo de primele patru versuri, în tonul sinonimizărilor declanșate acolo :

Plîngeți ochi și faceți baltă,
C-ați avut un bine-odată ;
Plîngeți ochi și faceți tău,
După timpul ce-avui eu ;
Plîngeți ochi și vă topiți etc.

(37 — 108)

În căutarea profilului acelui cosmoid fundamental al liricii noastre — silex șlefuit prin lunecarea atîtor aluviuni verbale — trebuie iarăși, așa cum ne-am despărțit de strigătură, să ne îndepărtăm acum și de nodulii catrinali alcătuiți prin îmbucare de versuri sinonime ; ei nu par a făgădui îndestul arhetipul. Dar să ne despărțim de întreținerea noastră cu alcătuirile sinonimice nu altfel, ci cu cîștigul teoretic — demn de subliniere — că modalitatea comportă, ca și structurările

prin antonimie, o marcantă și intens cultivată putere de punere în expresie a simțirii lirice. Fenomen poetic de mai largi manifestări, la diferite niveluri —, sinonimizarea, acolo, în substraturile rostirii lirice românești rămîne, oricum, a doua mare aventură structurantă a limbajului poetic primar, una competitivă față cu antonimizarea. La funcționalitatea ei poetică va trebui să revenim. Deocamdată ar fi locul să formulăm unele rezerve față de o serie de aprecieri și poziții în circulație privind sinonimia în lirică, impresia de ansamblu fiind că disparatele spuse pe care le-am cules nu vizează și nu explică satisfăcător ceea ce este funcția definitorie a fenomenului urmărit : aceea de a genera efectiv poezie.

După unele opinii, sinonimia cultivată de discursivitatea poetică în forma dedublării repetate a unor versuri întregi ar fi o *relicvă* — nu știm cît de anacronică — ce reflectă practica ancestrală de recitare teatralizată a textului de către doi agenți (persoană, grup) diferiți : fiecare vers, rostit o dată, era preluat de către cealaltă parte și rostit încă o dată cu anumite variații, adică într-o nouă versiune a sa... Dar ceea ce poate fi un adevăr istoric pentru finica epopee Kalevala, de pildă, nu știm cum ar explica întemeierea atît de intensă pe sinonimie a textului de cîntec liric creat ca efuziune a eului solitar... Apoi, oricum, dacă sinonimia e o relicvă, e greu de acceptat conotația că, astfel, ea se divulgă drept o soluție elementară, primitivă a desfășurării poetice de care, istoricește, creația în versuri ar tinde să se debaraseze. (Pentru noi, dacă poezia *întreagă* nu ar fi conținută *in nuce* în promisiunile originare, nu am ști cum să aflăm ce este ea în genere, și, evident, nici nu ne-ar mai interesa într-atît „ediția princeps" a ei. Dar, polemic, am spune că nu există o *istorie* a poeziei, ci numai *reeditări* ale originării ei, de aceea și vorbim de o „ediție princeps" de referință.)

Sînt alți autori care — venind, bunăoară, dinspre semantica generală ori dinspre lingvistică — în legătură cu sinonimiile textelor lirice ajung să vorbească de *redundanță* și de lipsă de economicitate a frazărilor : încît s-ar putea crede că avem astfel de-a face cu un fenomen parazit și nu cu o dimensiune vital asumată de genul

rostirii poetice... În ce privește „irosirea" poeziei în sinonimii —, nouă ni s-a format convingerea că, dimpotrivă, tocmai datorită utilizării sinonimiei (ca și a antonimiei, de altfel) o piesă lirică se poate construi ca întreg în cel mai economic mod cu putință : bunăoară am pomenit de structuri catrinale ce ajung să se edifice astfel, ca poezie deplină, din doar opt cuvinte diferite, introduse majoritatea în prima parte a textului —, o economicitate a închegării lirice „la concurență" cu îndepărtatele *haiku*-uri nipone... (Obiecția caracterului redundant, chiar dacă nu ar fi potrivit să o luăm drept obiecție, ci ca pe o simplă constatare obiectivă făcută dintr-o perspectivă mai aparte cum este aceea a teoriei informației —, oricum, ne pare neavenită din temelii pe teritoriul analizei modalității poetice de exprimare egocentrică a lumii, căci merge cumva împotriva necesarei gîndiri a poeziei ca text ce se produce „din premise" în chiar cheia reluărilor repetitive și a paralelizărilor sintactico-semantice. Nu prea vedem de ce ar trebui să învățăm la școală anume că orice linie paralelă la o alta e... redundantă, mai ales dacă așa se poate strecura — cu sau fără voie — și o nuanță depreciativă asupra... căilor ferate !)

S-a mai sugerat că sinonimia atît de frecventă în piesele lirice ale creației folclorice ar vădi *imposibilitatea de selecție* a creatorului popular, așadar statornica sa lipsă de discernămînt în a prefera un cuvînt altuia sinonim, situație în care el adoptă soluția păstrării și înșiruirii versificate a amîndurora. Explicația aceasta este sora la fel de nespălată a celei prin care se interpreta, la locul respectiv, recursul sistematic al liricii primare la perechile de antonime prin supoziția că autorul anonim nu ar avea destulă personalitate pentru a reține doar unul dintre cele două aspecte opuse umplînd, în consecință, frazarea lirică de contrarietăți, uneori de-a dreptul ilogice. (Ar însemna că formele genuine de structurare a expresiei lirice s-ar naște prin urmare, într-un fel sau altul, dintr-o incompetență funcțională a emițătorului în a transmite o informație după normele limbajului standard, ceea ce — măcar la urma urmei și *stricto-sensu* — nu e tocmai fals ! Dar nu vreo

imposibilitate selectivă se obiectivează astfel, ci chiar posibilitatea poetizării.)

Unii găsesc, totuși, o oarecare rațiune justificativă, o scuză sinonimiilor: prin ele — s-a zis — se *evită repetițiile supărătoare*, adică reluările lexical identice. Sinonimele devin funcționale în măsura în care mediază estomparea reluărilor poetice, deși, evident, nu reprezintă instrumentul ideal în acest scop; căci paralelismele discursivității lirice ar trebui cît mai deviate de la rigoare, dacă nu chiar desfigurate. Mai că am cita aici, pentru natura ei categorică, spusa după care însuși efectul stilistic produs de paralelismele imperfecte ar fi artisticește de rîvnit ca unul superior efectului produs de paralelismele perfecte... Poziția consemnată — foarte riscantă metodologic cînd e să ne preocupe aflarea rădăcinilor eterne ale creației lirice — este reflexul instalării, credem, prea încrezătoare pe pozițiile unei estetici „a originalității", preocupată prioritar de factorul surpriză al scriiturii și care subliniază mai ales valoarea abaterilor de limbaj urmărindu-le pînă în zonele poeziei compuse prin deviere, șocare și deraiere verbală. (Chestiunea este că modalitățile structurante de bază ale liricii, care ne preocupă pe noi, se strecoară și intră — chiar dacă pe fereastră — pînă și în experiențele poetice ce se vor cît mai personale. Intră, desigur, în forme mai greu observabile, dar nu pînă acolo încît să nu ne permită a spune că estetica originalității și insolitului — într-un fel opusă celei a identității și recurenței tiparelor — încape în ultimă instanță în aceasta din urmă tot așa cum fizica newtoniană — scuturată de aroganțe — intră în fizica relativistă ca un caz-limită al ei. Optica se cere, deci, corijată: departe de a fi menită vreunei umbriri a revenirilor și repetărilor din frazarea poetică, sinonimia, alături de antonimie, am evidenția-o, dimpotrivă, ca pe un factor esențial al modulărilor repetitiv-ritmice, modulări aparținînd de însăși întruparea pilduitoare a liricii.)

Numeroși alții cred, mai aproape de adevăr, că sinonimia îndeplinește o funcție importantă și pozitivă: ea *„supraexplicitează"*, *„retușează succesiv"*, *„nuanțează"*, *„accentuează"*, *„reliefează"*, *„împlinește"*, *„întărește"*

sensul, ideea poetică. Zice asta, cînd vine vorba de repetiția sinonimică, pînă și un folclorist după credința căruia (de la altă pagină) ideea poetică în lirica noastră măruntă de tip paralelistic s-ar cuprinde toată în primul distih, restul textului fiind variații la temă... Nu este încă o instalare destul de lucrativă în spiritul și semnificația sinonimizării poetice. Mai degrabă atare aprecieri probează un transfer destul de mecanic, pe teritoriul liricii, al unor considerații din teoria generală a sinonimelor, cu eludarea în bună parte a specificității fenomenului poetic. Perspectivele menționate, chiar dacă valabile, nu ne par, deci, tocmai elocvente și de primă importanță în noul context. (E, cumva, ca și cînd te-ai înșela crezînd că în formele căii sensibile sau artistice de asimilare-exprimare umană nu avem decît a regăsi formele căii logico-teoretice de cunoaștere și nu altele, în stare să descrie o tentativă complementară și ireductibilă de raportare a ființei noastre la lume. Ar trebui, adică, să nu scape printre degetele analistului mai ales remarca de principiu, emblematic-orientativă, că procesul sinonimizării în lirică, la fel cu cel al paralelizării antonimice, este act de har, este chiar poezia ca *altceva*-în-curs-de-a-se-face, nu o modalitate de ajustare într-un fel sau altul a unei încărcături de conținut, la fel ca în oricare cîmp al vorbirii.)

Tipul „androgin"

Dintre structurile poetice arhetipale — ce intră, toate, parcă într-o competiție a întemeierii liricii românești — un grup important relevă, încă o dată, un alt algoritm de corelare a versurilor, unul egal distanțat atît de modalitatea antonimică, cît și de cea sinonimică. Dar, oricît de aparte este, noul tip de alcătuire catrinală — ultimul la care ne vom referi de-acum înainte — trimite, sub aspect morfologic, deopotrivă, la amîndouă soluțiile expresive ale liricii noastre mărunte analizate an-

terior. De aici și descrierea lui abia în al treilea rînd —, ceea ce nu implică, însă, că ar fi numaidecît și posterior celorlalte...

Prima impresie (efect nedorit al chiar ordinii noastre de expunere) este că acest al treilea tip de sutură catrinală a versurilor într-un tot prin care, încă o dată, poezia ia ființă — ar fi unul compozit : se construiește pe sine întrucît, iată, conjugă cele două proceduri anterioare îngemănîndu-le trainic în aria a doar patru versuri :

Lung e drumul Oradei
Dar mai lung doru badei.
Drumul Oradei se gată,
Dorul badei niciodată.

(33 — 113)

Remarcăm, într-adevăr, aici, o foarte strictă împletire, peste axa mediană, a două versuri (1 și 3) de pronunțat paralelism antonimic (deci notabile prin A și $\bar{A}$) cu altele două (2 și 4) de pronunțată relație sinonimică (deci notabile prin B și [B]). Întregul e o performanță de „scriitură" ce se lasă prinsă în generalitatea ei prin formula :

$$\frac{A}{\bar{A}} \simeq \frac{B}{[B]}$$

Dintre toate cele trei formule pe care le stabilim astfel ca tipice pentru alcătuirile primare, de extensie catrinală, ale expresiei lirice românești — și anume

$$\frac{A}{\bar{A}} \simeq \frac{B}{B} \; ; \quad \frac{A}{[A]} \simeq \frac{B}{[B]} \; ; \quad \frac{A}{\bar{A}} \simeq \frac{B}{[B]}$$

ultima formulă afirmă, de bună seamă, cea mai contrariantă echivalență... Or, mai ales de încercarea noastră de a mișca zăvoarele acestei ultime embleme abstracte pare să depindă hotărîtor pătrunderea în miracolul originar de constituire a rostirii poetice românești în omnipotențele sale. În drum spre acest obiectiv (căruia îi consacrăm capitolul următor, „Configurația ideală", și

apoi celelalte), să lămurim deocamdată dacă este sau nu cazul să vorbim de două subtipuri de catrină arhetipală mixtă sau „androgină" ; adică dacă alcătuirii mixte deja descrise, în care antonimia aparţine de paralelismul versurilor impare, iar sinonimia de cele pare, îi face cumva concurenţă o alta, în care antonimia ar caracteriza, dimpotrivă, versurile pare, cele impare fiind sinonime. (Recunoaştem: nu se prea vede din capul locului rostul acestei distincţii ; asigurăm, însă, că nu e vorba de o înclinare scolastică ori gratuită a analizei, ci de o condiţionare importantă a desfăşurării demonstraţiei în care ne-am înscris.)

S-ar zice că ambele formule — posibile sau imaginabile — de catrină arhetipală androgină.

$$-\frac{A}{A}- \sim -\frac{B}{[B]}- \quad \text{şi} \quad -\frac{A}{[A]}- \sim -\frac{B}{B}-$$

au matematic şanse egale de a reprezenta mulţimea înfăţişărilor concrete aparţinînd de tipul de care ne ocupăm. În realitate, însă, catrine care să satisfacă imaginabila variantă a doua sînt greu de găsit. Sistematic, atunci cînd credem că am identificat asemenea piese, la o privire mai atentă descoperim în ele, bine mascată, regula structivă a celorlalte. De pildă catrina :

Desfă, mîndră, ce-ai făcut,
Bată-te postu cel scurt.
Desfă, mîndră, farmecile,
Bată-mi-te praznicile.

(33 — 60)

Construirea inversă, adică prin versurile pare, a antonimiei (opoziţia *post-praznic*, prin care cel ce blestemă realizează — în glumă ori în serios — un soi de invocare totalizantă a factorilor punitivi) nu semnalează practic mai mult decît o bulversare, la producerea textului, a ordinii naturale a versurilor, cîtă vreme, de regulă, dubla referire poetică la ceva din afara eului este apanajul versurilor 1—3. Cînd ordinea versurilor este cea proprie, eventualitatea apariţiei antonimiei poe-

tice pe locurile 2—4 este minimă, dacă nu exclusă (fapt al cărui sens îl vom dibui mai tîrziu.) Cu alte cuvinte, chiar dacă am voi să autonomizăm ca pe o subclasă catrinele de tip androgin ce comportă o răsturnare în ordinea naturală a celor patru versuri, — atunci cînd am trece să comentăm în profunzime o asemenea subclasă, am constata că nu avem nimic specific de spus (decît, poate, că ar fi mai puțin propice unei largi cuprinderi a factorilor liricității)... Ne luăm, totuși, după cum se vede, precauția de a nu contesta în mod absolut posibilitatea unor catrine cu adevărat de genul $\frac{A}{[A]} - \simeq - \frac{B}{B}$. Chiar dacă sînt, ori ar fi să fie, prin raritatea lor foarte semnificativă ele nu pot, însă, decît să întărească poziția tezei că, în lirica românească, cu totul reprezentative apar analistului catrinele mixte de celălalt fel, adică cele desemnabile prin formula prezentată de la început ca „siglă" a tipului în discuție (cu sinonimia succedînd — deși intersectată — antonimiei).

Structurile expresive mixte — de condiție parcă „impură" față de marcantele alcătuiri catrinale omogen antonimice ori omogen sinonimice — nu au fost îndeajuns remarcate de cercetătorii liricii primare, deschizîndu-se astfel teren favorabil impresiei că, pe ansamblu, repetiția paralelistică, în elementarele ei manifestări, ar genera textul poetic în două mari forme și nu în trei, întru totul comparabile. Într-o terminologie proprie, Ovidiu Bîrlea semnalează, de pildă, faptul coexistenței în unele texte populare a „repetiției sinonimice" și a celei „enumerative de opoziție" dar înclină să rezolve o atare mixtură a modalităților în sensul ideii că una din două ar fi, totuși, de la caz la caz, predominantă, aceasta aservindu-și-o pe cealaltă mai degrabă ca pe un subterfugiu convențional al afirmării proprii.* Fără îndoială că într-o abordare neselectivă a liricii populare (adică fără scrupulul depistării struc-

* Vezi Ovidiu Bîrlea, *op. cit.*, p. 224.

turilor expresive de fond) prezența în spațiul aceluiași text a relațiilor de antonimie și de sinonimie poate să se dovedească variu dozată — de unde și șansa repetată a remarcării predominanței vreuneia dintre ele. Cu cît, mai ales, ne instalăm mai sus, în zonele liricii dezvoltate și ale creației poetice culte, cu atît mai mult „amalgamul" pare neinteresat de vreo rețetă a sa, ca și cînd apelul la cele două tipuri de relaționări sintactico-semantice ar aparține de însăși libertatea fără sfîrșit a construirii discursului poetic. Cînd însă privim în jos, spre sedimentările originare ale liricii românești, cercetînd paralelismul versurilor ce compun acele catrine prin care Poezia, apărînd, își descoperă măsura sa genuină —, acolo, iată, nu mai predomină variația largă a dozărilor (atît de proprie devenirii istorice a producției lirice), ci descoperim, ca într-un univers eleat, remarcabila pondere a situațiilor stabile: catrine de tip curat antonimic, catrine de tip curat sinonimic și, în sfîrșit, catrine *echilibrat* bivalente rezumă laolaltă zona fenomenului originar.

Particularitatea de a se realiza structural prin dreapta cumpănire intimă a antonimiei și sinonimiei trebuie subliniată ca reprezentînd calitatea definitorie a tipului de catrină arhetipală în discuție. „Androginia" prin care, la figurat vorbind, încercăm a caracteriza natura acestor pregnante închegări poetice primare vrea să surprindă deodată plinătatea întregurilor astfel constituite, ca și împăcarea înlănțuită, în cuprinsul fiecăruia, a componentelor cumva opuse (căci, se înțelege, antonimia și sinonimia pot fi privite ca două laturi contrarii), implicit să surprindă puterea tipului mixt de a reprezenta și controla cumva în felul său instrumentarul celorlalte două modalități de ivire a liricii din marea limbajului. Că expresia lirică se poate împlini (atingînd condiția poeziei autonome, circumscrise, autoreflexive) ca efect al paralelizării a două perechi *antonimice* de versuri este, desigur, un adevăr. Că ea se poate afirma, în aceeași economie a ariei catrinale, ca paralelizare a două perechi *sinonimice* de versuri este, desigur, un alt adevăr. Dar că, încă o dată, în marginea ei dinspre aurora, lirica relevă coincidența lucrativă

(contopirea nepărtinitoare) a antonimizării și sinonimizării poetice, — acesta nu mai este doar un adevăr în rînd cu celelalte, căci, la rigoare, celelalte două tipuri de structurare ar putea fi privite ca două cazuri-limită (ca două lunecări în extreme) ale tipului „androgin", sincretic.

Am numit acest tip „androgin" cu gîndul la prestanța arhaică atribuită în genere condiției androgine, ba încă și la primatul pe care pare să și-l revendice androginia față cu existența separată a ceea ce subzistă în ea ca laturi structural absorbite. S-a teoretizat, de pildă, că dacă o zeitate din vreo mitologie apare investită cu atribute contrare — este, să zicem, deodată zeu al focului și al apei — faptul e un cert semn de vechime imemorială a fabulosului personaj. În mod analog, unii filosofi au remarcat situația multor cuvinte vechi de a controla sensuri opuse, ele — cuvintele acestea — făcînd corp aparte în contextul în care, istoricește, vocabularul pare a goni spre înțelesuri univoce și necontradictorii ... Să fie oare tipul „androgin" de structurare catrinală unul mai de străfund decît celelalte, mesager al nediferențiatului față de care celelalte două algoritmuri generatoare de lirică încearcă o raportare nostalgică precum la omnipotenta condiție a rostirii poetice de care ele s-ar fi depărtat ?

Cert este că o anume ambiguitate transpiră adesea din catrinele „androgine" în sensul că ele lasă loc unor preluări diferite :

Dragostele cele mari
Stau la drum ca doi tîlhari.
Dragostele cele mici
Stau la drum ca doi voinici.

(3 — 119)

Sînt oare comparațiile corelate „ca doi tîlhari" și „ca doi voinici" exclusiv o *sinonimizare* poetică ce se decretează, prin arhitectonica structurii catrinale, spre a exprima (în cheia cunoașterii emoționale) unitatea globală a manifestărilor de comportament erotic (comparațiile vizînd, deloc întîmplător, o sferă comună de re-

ferință), sau permit ele și o percepere ca *antonimizare* poetică, una ce polarizează glumeț două posturi de comportament (textul trăgîndu-se astfel spre strigătură)?

Sau exemplul:

Blestematu-m-a maica
Să mă leagăn ca frunza.
Frunza se leagănă-n vînt,
Eu mă leagăn pe pămînt;
Frunza se leagănă-n soare,
Eu mă leagăn pe picioare!

(3 — 127)

Frunzele se pot usca deopotrivă de vînt și de soare. Asemuirea stării subiective, o dată cu vibrarea frunzei în vînt, a doua oară cu vibrarea frunzei în soare, s-ar zice că exprimă aceeași situație, poate chiar ora amestecată — soare și vînt — a generării piesei lirice în discuție. Bulbul catrinal al textului l-am putea considera astfel ca țesut din două perechi de versuri poetice sinonime. Noi însă am spune că, mai degrabă, simetriile configurației textului urmăresc să prindă două condiții diametral opuse, pentru ca astfel să se totalizeze elocvent situațiile frunzei supuse *oricum* clătinării: model existențial pentru o cronicizată și fără ieșire stare a sufletului...

O cauză a neremarcării pe potrivă (cu atît mai puțin a comentării) specificei simetrii de natură intimă a tipului mixt — de unde și o apreciere falsă a catrinelor „androgine" ca aparținînd, de la caz la caz, de vreuna dintre celelalte două forme de structurare arhetipală — rezidă pur și simplu într-o anume insensibilitate la organicitatea poetică a alcătuirilor catrinale. Am criticat deja credința după care într-o piesă minimală a liricii noastre, poezia s-ar afla, chipurile, condensată în primul distih, celălalt fiind (întrucît îi seamănă) o eludabilă „umbră" a lui. (Or, în originarea sa, poezia ca poezie își atinge măsura de întreg expresiv numai întrucît incumbă și o formă de „legare în paralel" a unui prim distih de un al doilea, necesarmente comparabil primului...) Printr-o trunchiere și mai radicală a funcționale-

Scanned with OKEN Scanner

lor entități lirice de cîte patru versuri, se înclină, iată, și spre ideea că amîndouă versurile impare ale unei catrine (deci chiar și versul unu al primului distih) ar fi cam de umplutură, mai mult gratuite, introduse convențional spre a se putea rima astfel ceva ce nu le privește și care, practic, în piesele de marcantă simetrie interioară, s-ar conține în doar versul doi... Exemplificările în acest sens se cred servite mai ales de acei bulbi lirici primari în care versurile 1 și 3 încearcă edificarea unei antonimii poetice pe fondul relației de sinonimie a celorlalte două (e vorba, deci, tocmai de structurile arhetipale mixte) :

Draga mea floare de munte,
Eu ca tine nu văd multe.
Draga mea floare de șes,
Eu ca tine nu văd des.

(1 — 203)

De vreme ce autorul anonim „nu se hotărăște" între floarea de munte și cea de șes, — s-ar zice că, în economia piesei respective, aceste două versuri par mai mult o neglijentă cale de introducere (și apoi de reluare cu alte cuvinte) a conținutului versului doi. „În unele cîntece, ideea poetică e concentrată într-un vers, celălalt servind mai mult ca pretext de rime" * — scrie un folclorist. Da, dar cazurile de texte închegate prin apel la superficiale versuri *passepartout* (sau versuri-pedală) convocate într-o desfășurare comodă a debitării lirice — asemenea cazuri nu au de ce să întunece — pînă la nerecunoaștere — valoarea înaltă a structurării catrinale „androgine" ca strategie de bază în producerea poeziei. Dimpotrivă : exemplele nefericite au o relevanță a lor : dovedesc că procedura este atît de proprie nașterii liricii încît pînă și ratările, îngăimările și falsurile o reflectă ca pe o ispitire generală încercată de tentativele rostirii poetice.

Că „androginele" alcătuiri catrinale marchează un remarcabil loc comun de punere în expresie (statornicit,

* Ovidiu Bîrlea, *op. cit.*, p. 219.

cerut și căutat) o relevă, într-un fel aparte, însăși predispoziția noastră de a decupa și reține spontan, din fonduri contextuale mai largi, tocmai asemenea configurații (comparabil perceperii active a formei studiate de psihologia gestaltistă). De pildă, în contact cu piesa:

Cărăruşa merge-n rît,
Dragi am fost şi ne-am urît;
Cărăruşa merge-n vii,
Dragi am fost de mici copii;
Cărăruşa merge-n sat,
Dragi am fost şi ne-am lăsat!

(9 — 105)

zona de mijloc a textului este percepută mai voalat și riscă mai ușor uitarea întrucît — fără nici o teorie — resimțim aderența mai strictă, într-un trup poetic, a primului și ultimului distih, adică a părților ce se reclamă reciproc printr-o *oponență* mai clară a versurilor impare și, totodată, prin limpedele paralelism *sinonimic* al celor pare... Astfel „prinsă" și recunoscută tainic de receptarea noastră, piesa evocă *more geometrico* — lapidar dar deplin — semnul uman al cărării, la fel de golit atît într-o direcție cît și în cealaltă (deci oriîncotro). Pentru eul celui rupt de ființa iubită, peisajul, lumea nu mai există: s-a absorbit, ca în scheletul ei alb, în traiectul cărărilor cu rost existențial pierdut. (Cum să credem oare că invocarea aceasta a cărărilor nu-i mai mult decît un oarecare pretext pentru versificație?)

Că întregurile „androgine" de versuri, adică entitățile catrinale mixte răspund parcă unui anume „orizont de așteptare" sădit în noi — e o sugestie asupra căreia va merita să revenim. Deocamdată doar adăugăm, ca o altă posibilă probă a remarcabilei funcționalități expresive a unor atare structuri, întrebarea dacă, puși în fața mai multor variante de cîte patru versuri ale aceluiași motiv liric, vom înclina ori nu să selectăm dintre versiuni, drept piesa cea mai realizată, pe cea mai accentuat conformă formulei $\frac{A}{A} \simeq \frac{B}{[B]}$. Cînd vom avea

tipărit catalogul general de motive ale liricii populare autohtone (și se pare că-l vom avea destul de curînd), va fi de urmărit dacă autorii lui, fără să bănuie teoretizarea noastră, au fost tentați în acest sens (chiar dacă alegerea piesei reprezentative pentru fiecare motiv liric a trebuit să țină seama de mai multe criterii — de pildă, de frecvența și dispersia în teritoriul național a unei ipostaze concrete a motivului).

Organicitatea structurii „androgine", în măsura în care e căutată și „stîmpără setea" subiectivității doritoare de poezie, nu face decît să probeze indirect, în planul gustului și al asimilării spontane, existența unor remarcabile disponibilități lirice proprii „formulei", disponibilități care, măcar în parte, se lasă analizate rațional. Într-adevăr, structura mixtă, prin natura ei, se arată parcă anume făcută pentru cuprinderea optimă a caracteristicilor liricității sau, mai corect spus, se relevă a fi *matricea de maximă probabilitate* a producerii lirismului în plinătatea condiționărilor sale ca gen. Astfel, prezența cuplului de versuri antonimice asigură statornic un cadru larg, totalizator de referință la fațetele lumii și firii :

Du-te, bade, ducă-te,
Al meu dor ajungă-te,
Du-te, bade, cu luna
Și vino cînd te-oi chema.
Du-te, bade, cu norii
Și vino cînd te-oi dori.

(5 — 405)

La rîndul său, cuplul versurilor sinonimice asigură sistematic o centrare unitară a micului „ducat" al rostirii lirice catrinale pe *aceeași* stare a eului : eul profund al rostitorului este cel ce se autoexprimă și se personalizează statornic prin text. (Am văzut doar că tipul antonimic de catrină se cantonează cu referințele preponderent în afară, cele patru versuri se cheltuie pînă la capăt devenind pictură — cumva detașată — a dualităților și confruntărilor lumii ; eul rostitorului rămîne în subsidiar, „o voce din off" nu un autentic eu liric

care „să întreţină arderea" [trăieşte, de pildă retras în condiţia de mediator pentru alţii al strigăturii în care primează înţelesul moral colectiv şi aluzia ori şarja de consum social]. În schimb — după cum iarăşi am văzut — tipul sinonimic de catrină se resimte, dimpotrivă, de o anume deficienţă tocmai sub aspectul anvergurii deschiderii subiectului în afară, al raportării la înfăţişările existenţei : prin paralelizarea doar a sinonimiilor, eul liric nu-şi mai poate cosmiciza îndestul trăirea, nu poate lega îndestul „restul" de constanţa sa afectivă, adică nu mai comunică la fel de strîns cu universalul de dincolo de sine ; centrul de greutate al textului basculează acum invers, încercînd parcă un dezechilibru „pe piciorul" lăuntricului celui ce se rosteşte. Or, iată că în cazul care ne preocupă acum, al tipului mixt sau „androgin" de catrină, cei doi valoroşi parametri ai liricităţii, la care ne-am referit, sînt reuniţi impecabil şi fără părtinire, apar deopotrivă controlaţi printr-o structură expresivă cît se poate de bine individualizată.) Pe drept cuvînt, despre alcătuirea „androgină" se poate vorbi ca despre o performanţă a densificării unui spaţiu liric „standard" cu note calitative imanente genului, atare piese dovedind puterea de a acoperi cu ariile lor mărunte tot ceea ce este esenţial ca paralelizare şi *ars combinatoria* în ontologia lirismului românesc.

Scanned with OKEN Scanner

CONFIGURAȚIA IDEALĂ

Drumul întru arhetip (întru comprehensiunea lui), reducțiile operate treaptă cu treaptă în dorința unei cît mai limpezi translări spirituale din fenomenalitate în paradigma producerii liricii românești, drumul, iată, ne-a condus la valorizarea înaltă (cumva rezumatoare) a catrinelor androgine: folosind încă o dată o vorbă a lui Călinescu, am zice despre structurile androgine că le simțim, într-adevăr, „gravide de universal"...

Dar ce fel de ajungere în tărîmul a ceea ce urmăream am realizat astfel? Trebuie să o spunem: calea propusă a construit totodată, cu sau fără paradox, și o situație de criză a vizualizării arhetipului, în sensul direct al cuvîntului. Cu cît exemplele în măsură să-l descrie s-au selectat tot mai util, cu atît mai mult am ajuns — chiar și fără știință, — să exersăm căutarea arhetipului dincolo de exemple. Catrinele androgine la care ne-am oprit în cele din urmă sînt prin excelență asemenea străvezii mediatori. De aceea am și renunțat tacit la impulsul de a vorbi de „contemplarea arhetipului" — sintagmă cu dulci rezonanțe platoniciene — pomenind de „comprehensiunea lui" (formulare, în definitiv, omologabilă și ca sens posibil al celeilalte expresii).

E momentul să facem — după atîta cale — un pas decisiv — și ultimul: să procedăm, aproape de capătul căii, la o *trecere în idealitate* a traseului. Trecerea în idealitate a pregătit-o — insistăm pe această precizare — întregul drum reductiv de pînă acum. Dar abia ajunși aici e locul să declarăm în mod apăsat exemplele de care ne-am folosit — sau de care ne vom mai folosi —;

toate ilustrările poetice fără de care textul nostru n-ar fi putut respira, ca fiind nu mai mult decît semnalări imperfecte ale unui postulabil model arhetipal al liricii. El — modelul — le transcende aruncîndu-și doar conturul în concreţiunile liricii și devine necesară (nicidecum o gratuită dispoziţie spre ipostazierea esenţei) o încercare de a-l gîndi în el însuși. O asemenea descriere „la el acasă" a arhetipului o resimţim, deci, ca pe o scadenţă metodologică de maximă funcţionalitate în economia expunerii : abia astfel subiectul ce ne preocupă se lămurește și își asigură condiţia împlinirii de sine.

Așadar, pînă acum am vorbit cu deosebire despre *catrine arhetipale*. De acum înainte va fi să vorbim direct de *arhetip*. Diferenţa trebuie reţinută. Iar *umbrificarea exemplelor*, astfel afirmată metodologic pînă la mutarea principială a accentului de pe ele pe modelul de „dincolo" de ele, nu are cum — se va vedea, să amenințe continuitatea și rigorile întregii demonstraţii în acest important punct al ei.

Anatomia matricei

Atașaţi operării cu ideea de arhetip (din motive în parte arătate, și care aparţin de consistenţa conotaţiilor sale, de aura ectosemantică greu de regăsit în eventualii substituenţi ai termenului) nu am vrea să nu schiţăm, totuși, acordul demersului nostru, astfel marcat de un cuvînt central, cu o serie largă — dacă nu reprezentativă — de căutări aparţinînd tranșant de stilul culturii moderne.

Se afirmă, într-adevăr — și proliferează — astăzi ardoarea de a construi modelele generative a ceea ce altădată se refuza sistematic unor atare descrieri ontogonice de limpiditate algebrică, adică mai peste tot unde odinioară părea să fie vorba de fenomene și producţii (în particular, — domenii ale punerii umane în expresie) clasabile — deși recurente — ca aleatoare sau incon-

trolabile rațional. A trecut de mult clasica epocă în care modelul deductiv avea înțeles doar ca logică a gîndirii logice, cînd dominantă (omul cu cheile rațiunii) era figura profesionistului în logica formală, în silogistică; astăzi se forțează logicitatea oricărui tip de discurs; logicianul pare a fi, în consecință, detronat de lingvist...

Dar, chiar pe fondul acestei precipitări generale și generalizate spre modele, ca și acum cîteva milenii — cînd fu vorba, în premieră filosofică, de posibilitatea accederii sufletului la arhetipuri — un anume scepticism însoțește armonic strădania: în lingvistică (în sensul plenitudinar-modern al conceptului, deci și ca poetică) se formulează temerea că formalizarea integrală impusă de abordarea generativă a fenomenelor proprii domeniului ar fi o ambiție imposibilă. „Șansa de a găsi o «gramatică» a operelor literare — scrie Richard Ohmann — este mică"[*]. Modelele căutate — am zice — ori că nu sînt (nu pot fi), ori că rămîn inaccesibile, se ascund după dificultăți greu de învins. Oricum, însă (chiar dacă nu sînt?), vînarea lor a devenit, pentru cultura modernă, o vînătoare regală. Efortul e încercat pînă și pe direcții cum este aceea de a găsi structura narativă a relatărilor neghioabe și pitorești ale declasaților (de pildă, prin prelucrarea istorisilor recoltate la întrebări ca „Ați fost vreodată în situația de a fi serios în pericol de a fi ucis?" „Care a fost cea mai importantă bătaie la care ați asistat?")[**]

Nu numai scepticismul amintit (reacție aproape obligatorie în contextul supralicitării moderne a stabilirii modelelor generative) pare a prelungi pînă la noi doza de evazivitate platoniciană în chestiunea cunoașterii arhetipurilor. Iată că întîlnim azi, în prelungirea aceleiași evazivități primordiale, aserțiunea că modelele pe care le căutăm și nu știm cum le-am găsi, de fapt, le cunoaș-

---

[*] Richard Ohmann, *Actele de vorbire și definiția literaturii*, în *Poetica americană. Orientări actuale*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1981, p. 188.

[**] William Labov, Joshua Waletzky, *Analiza narativă: versiuni orale ale experienței personale*, în vol. *Poetica americană. Orientări actuale*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1981.

tem de mult, sînt sădite în noi dinainte, prelogic ! Dificultatea rezidă în a pune în termeni cît mai proprii și mai exacți această posesiune interioară inserată acolo pe alte căi... Însuși Noam Chomsky — prestigiosul deschizător de drum pentru temerarii gramaticilor generative — crede în stăpînirea intuitivă — am spune — „din oficiu" (atît de către producător, cît și de către receptor) a ceea ce ar fi structura generică a mesajului.* Edilii de matrice generative nu ar reuși mai mult decît o schimbare la față : ei își încearcă puterile de a conceptualiza cît mai drastic semnalele preexistente ale cunoașterii intuitive... De fapt, întreaga tehnologie modernă a cercului hermeneutic (a circularității demersului hermeneutic) nu pare a admite și teoretiza o „luptă cu îngerul" asemănătoare ? Introspectîndu-ne demersul: oare n-am știut — cum, necum — „dinainte" (ba încă pînă la... evidență !) că un arhetip al liricii românești este, chestiunea rezidînd „doar" în a putea dovedi altora — ba chiar și nouă înșine — acest lucru în stimabila modalitate a explicitării ? Dar cum să-l scoți în bătaia cuvîntului din existența lui disimulată, din realitatea lui ambiguă, din departele unde s-ar zice că stă ? (În cazul nostru a mai apărut și o criză sentimentală : aplicarea instrumentarului lingvistico-matematic, a vreunei algebre omologice, analize matriciale etc. ni s-a părut că bruschează cumva domeniul de referință. Am preferat să urmărim ceea ce căutam strigîndu-l pe numele de „arhetip" și moderîndu-ne în consecință procedeele analizei. Dar scopul, dincolo de mijloace, rămîne absolut comparabil cu al atîtor tentative contemporane : depistarea mecanismelor productive profunde ale liricii românești.)

Strădania de a dezvălui modelele unor cuprinzătoare categorii de produse artistice — de a stabili tipologia textelor, cum ne-ar rectifica Julia Kristeva — pornește de la observația de bun-simț că, pînă și atunci cînd se revendică de la o estetică ce ar vrea să distrugă orice sistem de reguli, creația se dovedește imposibilă

---

* Noam Chomsky, *Syntactic Structures*. The Hague, Mouton, 1957, pp. 55—56.

în afara unor sisteme de reguli (le-am zice chiar tipare formante), a unor misterioase „caiete de regie" a intrărilor și dialogării părților în structura întregului expresiv. „Pus în fața imposibilității de a stăpîni toate frazele unei limbi — scrie Roland Barthes —, lingvistul acceptă să stabilească *un model ipotetic de descriere*, pe baza căruia să poată explica cum sînt generate frazele infinite ale unei limbi (și aici autorul face trimitere la Chomsky și la propunerile gramaticii transformaționale — n.n., I.P.) (...) Altfel spus, lingvistica poate da literaturii acest model generativ care este principiul oricărei științe, pentru că trebuie întotdeauna să dispui de niște reguli pentru a explica niște rezultate (...) Există, poate, în om o *facultate a literaturii*, o energie a cuvîntului, care nu are nimic comun cu «geniul», pentru că este alcătuită din reguli independente de autor și nu din inspirație sau voință personală. Nu imagini, idei sau versuri sînt șoptite scriitorului de vocea mitică a Muzei, ci marea logică a simbolurilor, marile forme vide care ne permit să vorbim și să operăm" *. Dincolo, deci (evocînd și noi concepte chomskyene), de performările (ori „performanțele") poetice concrete, cu structurile lor manifeste („structuri superficiale", „structuri de suprafață"), se caută cu ardoare identificarea „competenței" poetice ce ar rezida într-o „structură profundă" (Blaga i-ar spune, probabil, „abisală"), structură stabil generatoare a celor de suprafață. A înțelege fenomenalitatea unui domeniu al creației umane înseamnă în acest spirit a-i stabili *algoritmul de generare*, de „împielițare" (cum ar putea glosa Noica) ; o generare cu posibilități de manifestare principial infinite, dar care în adînc se întemeiază pe un număr finit de *elemente primare* și pe un sistem restrîns de *reguli de transformare*... În consonanță cu alte interogații ale poeticii moderne, descrierea paradigmei structurale a liricii autohtone am putea-o numi o teoretizare a *hiperdensității posibile a rostirii* noastre lirice, teoretizare, însă, ce nu ar vrea să-și piardă obiectul pe culoarele septice ale unei „gramatici", ci

---

* Roland Barthes, *Critică și adevăr*, în vol. antologic *Pentru o teorie a textului*. Ed. Univers, București, 1980, p. 164.

crede că poate propune convenţia unui „hipersemn" ideal, a unui miez expresiv caracterizat prin cel mai înalt grad de închegare intimă datorită proprietăţii că toate elementele ce-l compun, prin dispunerea şi coprezenţa lor în întreg, stabilesc un maximum de intercorelaţii asigurînd astfel maxima potenţialitate semiotică a întregului. Dar, după cum începe să se vadă, încercînd să sugerăm potrivirea căutării arhetipului cu alte strădanii moderne intrăm — nu fără frisoane — într-o adevărată cavalcadă terminologică...

Să revenim la cuvintele noastre : un limbaj special — cel poetic — şi un fenomen originar — cel românesc — încearcă să se prezinte economic prin comprehensiunea arhetipului. Să încercăm descrierea interiorităţii lui.

1. Regula purităţii lirice :

Arhetipul liricii româneşti exprimă o confesiune erotică de adresare discretă rezonînd amplu de relaţia eului solitar cu Firea.

2. Regula dimensională :

După cum a relevat-o mersul analizei de pînă acum, structura ideală, suficientă şi necesară performanţelor punerii în expresie a simţirii lirice româneşti, este o reuniune de patru versuri. Prin convenţie, pentru a sublinia *caracterul monolitic* al acestei reuniuni, am putea numi grupurile primelor şi ultimelor două versuri — „jumătăţile" arhetipului, iar versurile izolate — „sferturi" de arhetip...

3. Regula accentuatei secvenţieri :

Versul din structura arhetipului este o unitate de rară autonomie, o construcţie sintactică ce îndeplineşte condiţiile unei închideri perfecte în ea însăşi. O ilustrează oricare rînd — deplin separabil — al următoarei catrine :

Răchita-nfrunzeşte bine,
Mîndra duce dor de mine ;
Dumbrava-verzeşte greu,
Mîndra duce dorul meu.

(5 — 307)

(Atragem încă o dată atenţia că exemplele pe care le dăm nu sînt arhetipuri, ci prin ele urmărim doar să

ilustrăm, în funcție de nevoile expunerii, manifestarea concretă a unuia sau a altuia dintre atributele constituționale specifice arhetipului. La întrebarea dacă există ori nu exemple care să satisfacă toate atributele matriciale — inclusiv pe cele care ar fi să scape decelării noastre — ce se poate răspunde? Condiția arhetipului este mai degrabă a sustragerii din individualitățile unor catrine citabile. El nu este, principial, reprezentat de concretul vreuneia dintre ele rămînînd, cu toate acestea, reprezentativ pentru oricare dintre ele, pentru ceea ce este expresia lirică românească în lamura sa.)

Revenind: față cu întreaga istorie a poeziei —, propriu arhetipului este, așadar, tipul de vers de *maximă discontinuitate* între vecinătățile lui. Desigur, cele patru rînduri ce alcătuiesc structura expresivă arhetipică participă la edificarea unui întreg — ba încă a unuia cu totul remarcabil prin coerența sa — dar, parcă prin paradox, coerența arhetipului privit ca macrostructură se întemeiază pe un mănunchi de „microstructuri locale" accentuat discontinue. Discontinuitatea pe care o subliniem ca semn al independenței rîndurilor în întregul arhetipic devine cu totul evidentă de îndată ce ne gîndim la frecvența în lirica românească a versurilor cu „Frunză verde..." sau „Floricică..." și a construcțiilor poetice în consecință:

Floricică de pe luncă,
Dorul badei mă usucă.
Floricică din ogoară,
Dorul badei mă omoară.

(25 — 129)

Sau:

Frunză verde de pe grui,
Supărat ca mine nu-i.
Frunză verde de pe rît,
Doru-mi-e și mi-e urît.

(6 — 368)

Ilustrarea prin construcții de acest ultim fel a ideii pe care o urmărim este cumva riscantă: căci — s-ar

putea obiecta — cu „frunză verde" și invocațiile asemănătoare se improvizează o sumedenie de poezioare superficiale, dacă nu chiar aberante. Ce greutate funcțională să acordăm autonomiei versurilor pe un asemenea fond faptic? Micile texte alcătuite comod din versuri parcă „adunate cu grebla" nu sînt oare mai degrabă un contraargument în privința lucrativității și valorii poetice a „rupturilor" semnalate? Revenim, în replică, la ceea ce deja am spus: autonomia marcantă a versurilor arhetipice nu are sens în ea însăși (după cum nici „sfertul" arhetipic în stare izolată), ci numai prin posibilitățile implicării în dialectica subtilă a autonomiei-coerenței sumative, a discontinuității-continuității proprii frazării lirice. Nu autonomie fără un efect global și forte de conlucrare, deci, după cum nici corelare a părților fără o accentuată demarcație sintactică și semantică a fiecărui vers component. În exemplele date spre a ilustra tocmai închiderea înde sine a fiecărui vers în parte, efectul global este al unei absolute coerențe, posibilă pînă în marginile imaginării unei picturi realiste: de pildă — un suflet înscris într-un peisaj totalizator (vale-deal), peisaj compus pe contrastul (polaritatea) înverzirii luncii din vale față cu hibernarea sau somnul — prelungit pînă în april — al pădurii... Al doilea exemplu mărturisește, iarăși, fără goluri, o condiție a eului plasat în cumpăna a două întinderi complementare (lunca și ogoarele) parcă deopotrivă atinse de cîte o înflorire stingheră (ogoarele apărînd funcțional aici pe locul înalt al dumbrăvii pomenite în cealaltă catrină). În ambele cazuri identitatea algoritmului structiv întemeiat pe „rupturi" este, credem, vizibilă; dar nu despre asta acum.

Existența unor catrine (ori poezii mai mari) în care autonomia versurilor nu mai apare drept condiție importantă a realizării unei strînse coerențe poetice, ci apare doar ca procedură de circumstanță (convenție improvizatorică) a frazării —, nu poate demonstra vreo caducitate de principiu a discontinuității versurilor, ca remarcabilă proprietate arhetipală. La rostul major al discontinuității în structurarea arhetipului vom reveni. Acum să adăugăm că de multe ori, în sensul prover-

bului „din cauza copacilor nu vede pădurea", se întîmplă ca din cauza discontinuității — bătătoare la ochi, nu? — să nu mai vedem coerența, mulțumindu-ne să „salvăm" teoreticește textul, în cel mai bun caz, prin vreun soi de „estetică a insolitării" cu care el, de altfel, nu are nimic. Vina o poartă, așadar, receptorul și își are explicațiile sale (într-o măsură fiind vorba de o fatalitate instituită istoric, pe care teoria arhetipului liricii ar putea-o conștientiza: adesea, chiar dacă nu o mai vedem, coerența va fi existat cîndva ca fapt al receptării, pierzîndu-se, însă, pe drum). Un exemplu:

Cîntă cucu-n codru verde,
Dor cu dor nu se mai vede.
Cîntă cucu-n codru-uscat —
Dor cu dor s-a depărtat.

(3 — 89)

În loc să se pătrundă de stringența determinațiilor acestui eșafodaj de versuri în care singuratecul cuc s-aude strigînd peste timp în tablourile polare ale codrului —, spre ce oare înclină nu o dată receptorul modern? Spre absolvirea de sens efectiv și întregitor a versurilor cu cucul în codri, ele apărîndu-i pur și simplu intercalate artizanal: o soluție în disperare de cauză a versificării. Dar nu putem fi absolviți, astăzi, de a reține — măcar informativ, măcar în reconstituire — că la nașterea unor asemenea texte au intrat cîndva în joc conotațiile simbolice ale cîntecului de cuc, conotații ce ne-ar putea face să spunem că abia în sufletul ancestral al românului acestei păsări i-a fost dat să-și găsească „rezervația sa naturală". Cum să explicăm sumedenia de texte inundate de cîntecul cucului, „gratuitatea" unui asemenea loc comun reprezentativ? Admitem că există destule piese în care cucul, frunza verde sau alți topoi fac figurație în versuri passepartout sau versuri-pedală cam tronc introduse: proceduri minore mai mult de dragul rimării. Dar să nu ne scape adevărata elocvență a acestor *poezii mimate*: se mimează tocmai articulațiile „certificate" ale liricii autentice, — paralelismul

atît de tipic poeziei dintotdeauna, mergîndu-se pînă la promisiunile expresive ale structurării androgine, implicit imitîndu-se autonomia vers de vers a discursivității arhetipale.

Independența și închiderea înde sine a ficărui vers este atît de proprie arhetipului încît poate fi transformată într-un criteriu de recunoaștere a naturalității rostirii poetice originare. Într-adevăr, nimic mai impropriu acestei rostiri ca ingambamentul, adică prelungirea ideii (mișcării, acțiunii) dintr-un vers în versul următor, cu efect de anihilare a separației dintre ele. Alcătuirile catrinale marcate de ingambament sînt cu totul rare și apar prin excelență ca suspectabile sub aspectul veritabilității, chiar dacă nici un alt semnalment al inautenticității lor nu s-ar lăsa întrevăzut :

Vai, urîte, cum te-aș vinde
Dracului, de te-ar cuprinde !
Vai, urîte, cum te-aș da
Dracului, de te-ar lua !

(5 — 454)

(În schimb, poezia modernă cultivă ca pe o adevărată descoperire ingambamentul, „o inovație care împrospătează limbajul liric" *, ori o „tînără speranță" a luptei — de suprafață, — cu tiparele tradiționale.)

Caracteristica individualizare a fiecărui vers s-ar putea exprima și ca posibilitate teoretică de relativă permutare a lor în cadrul expresiei globale la care participă.

Cu aceste proprietăți, pentru o estetică a liricii originare definirea versului ca unitate elementară de bază a limbajului poetic devine o întreprindere, oricum, mai puțin anevoioasă și mai concludentă decît aceeași definire încercată din cînd în cînd de estetica poeziei culte. Îndeosebi în cazul arhetipului liricii românești versul apare ca un întreg pe deplin profilat sintactic și semantic, interioritatea sa comportînd reguli și regularități

* I. Funeriu, *Versificația românească*, Ed. Facla, Timișoara, 1980, p. 96.

mai ușor de urmărit și care se apropie de o normă descriptibilă a ordonării cuvintelor în economia zicerii poetice. „Sintaxa simplă conferă mesajului transparență formală" — notează într-un loc Hugo Friedrich în cunoscuta sa carte „Structura liricii moderne".* Dar pe ansamblu, statistic (nu valoric), ceea ce dovedește poezia modernă este preferința sa accentuată pentru subterfugiul abaterii de la proiectivitatea sintactică proprie limbilor naturale, pentru modificarea alurii uzuale a construcției verbale. Simplitatea construcției sintactice, proiectivitatea sintactică sînt mai ales un apanaj al expresiei arhetipale.

Ceea ce, însă, se cere cu precădere remarcat este prezența constantă a unui soi de proiectivitate dinspre finalurile versurilor, de maximă specificitate poetică, adică un soi de supunere a modelării lor la poziția tare a cuvintelor de încheiere — cele care asigură rimele întregului expresiv :

Nu știi nime ce mi-i gîndu,
Numai negura și vîntu ;
Nu știi nime ce mi-i voaia,
Numai negura și ploaia.

(5 — 483)

Ai spune că pentru fiecare vers în parte subiectul gramatical dispare eclipsat de un vădit subiect (sau „centru") al rostirii poetice ca rostire, el rezidînd tocmai în cuvîntul ultim ori într-o sintagmă terminală, ca în această întristată mărturisire a unei vieți :

Cînd am fost nevastă nouă
Auzeam cînd cade rouă,
Și-amu n-aud nici cînd plouă.
Cînd eram nevastă bună
Auzeam cînd cade brumă
Și-amu n-aud nici cînd tună.

(5 — 309)

* Hugo Friedrich, *Structura liricii moderne*, Editura pentru literatură universală, București, 1969, p. 75.

— text ce amintește, ca instrumentar liric, de blagiana ascultare a izbirii de geamuri a razelor de lună și, mai întîi, de acel „Și-ai s-auzi cum iarba crește" — vers, desigur, ajuns la Eminescu din zicerea populară. Asupra funcției cu totul remarcabile a cuvintelor terminale de vers va trebui să ne oprim în alt context, ceva mai tîrziu, preț de cîteva pagini.

Foarte importantă pentru înțelegerea versului arhetipal în idealitatea conformației lui este observația că definitoria sa închidere sau rotunjire îl face foarte propriu unei oglindiri în el însuși. Oglindirea se vădește cel mai puternic printr-o organizare interioară simetrică. Prin înlesnirea cezurii se produce un efect de înjumătățire a rîndului liric în părți ce se recunosc cumva una în alta, versul parcă dedublîndu-se... Observația nu contravine celei anterioare prin care vorbeam de o proiectivitate dinspre rimă. Cezura interioară nu face decît să retransmită în mic acțiunea și ambianța *celeilalte* cezuri — cum este socotită însăși pauza de la sfîrșitul versului. Mecanismul productiv organizator al versului este de așa natură încît, cercetînd în stînga și în dreapta cezurii interioare, în ultimă instanță am putea vorbi de o tendință de autoreproducere prin sciziparitate a versului. Iar privit în întregul lui un asemenea vers, parcă nutrind o rupere în două, în care copiii ar semăna părintelui spulberat —, ei bine, un vers astfel structurat evocă semnificativ algoritmul structurării a înseși catrinelor arhetipale, cu acea axă mediană a lor (analogă cezurii din vers) și acea complexă regăsire una în alta a părților cumpănite de *axă!* Specificînd încă o dată că descriem idealitatea versului arhetipal, el poate fi imaginat *in extremis* ca alcătuit din patru cuvinte bisilabice, grupate două și două, cuvinte între care se instituie raporturi ce schițează în mic regulile de însumare a celor patru versuri în economia întregului catrinal, ca expresie lirică deplină. Sub aspectul articulărilor intime, catrina devine astfel modelul analogic mai explicit și totodată paradigma versului arhetipal.

În semnalata reproducere a întregului catrinal prin părțile sale *(pars pro toto)* istoricii poeziei — înclinați să apese nu pe modul etern de a fi al poeziei, ci pe

mai ușor de urmărit și care se apropie de o normă descriptibilă a ordonării cuvintelor în economia zicerii poetice. „Sintaxa simplă conferă mesajului transparență formală" — notează într-un loc Hugo Friedrich în cunoscuta sa carte „Structura liricii moderne".* Dar pe ansamblu, statistic (nu valoric), ceea ce dovedește poezia modernă este preferința sa accentuată pentru subterfugiul abaterii de la proiectivitatea sintactică proprie limbilor naturale, pentru modificarea alurii uzuale a construcției verbale. Simplitatea construcției sintactice, proiectivitatea sintactică sînt mai ales un apanaj al expresiei arhetipale.

Ceea ce, însă, se cere cu precădere remarcat este prezența constantă a unui soi de proiectivitate dinspre finalurile versurilor, de maximă specificitate poetică, adică un soi de supunere a modelării lor la poziția tare a cuvintelor de încheiere — cele care asigură rimele întregului expresiv :

Nu ști nime ce mi-i gîndu,
Numai negura și vîntu ;
Nu ști nime ce mi-i voaia,
Numai negura și ploaia.

(5 — 483)

Ai spune că pentru fiecare vers în parte subiectul gramatical dispare eclipsat de un vădit subiect (sau „centru") al rostirii poetice ca rostire, el rezidînd tocmai în cuvîntul ultim ori într-o sintagmă terminală, ca în această întristată mărturisire a unei vieți :

Cînd am fost nevastă nouă
Auzeam cînd cade rouă,
Și-amu n-aud nici cînd plouă.
Cînd eram nevastă bună
Auzeam cînd cade brumă
Și-amu n-aud nici cînd tună.

(5 — 309)

* Hugo Friedrich, *Structura liricii moderne*, Editura pentru literatură universală, București, 1969, p. 75.

Scanned with OKEN Scanner

— text ce amintește, ca instrumentar liric, de blagiana ascultare a izbirii de geamuri a razelor de lună și, mai întîi, de acel „Și-ai s-auzi cum iarba crește" — vers, desigur, ajuns la Eminescu din zicerea populară. Asupra funcției cu totul remarcabile a cuvintelor terminale de vers va trebui să ne oprim în alt context, ceva mai tîrziu, preț de cîteva pagini.

Foarte importantă pentru înțelegerea versului arhetipal în idealitatea conformației lui este observația că definitoria sa închidere sau rotunjire îl face foarte propriu unei oglindiri în el însuși. Oglindirea se vădește cel mai puternic printr-o organizare interioară simetrică. Prin înlesnirea cezurii se produce un efect de înjumătățire a rîndului liric în părți ce se recunosc cumva una în alta, versul parcă dedublîndu-se... Observația nu contravine celei anterioare prin care vorbeam de o proiectivitate dinspre rimă. Cezura interioară nu face decît să retransmită în mic acțiunea și ambianța *celeilalte* cezuri — cum este socotită însăși pauza de la sfîrșitul versului. Mecanismul productiv organizator al versului este de așa natură încît, cercetînd în stînga și în dreapta cezurii interioare, în ultimă instanță am putea vorbi de o tendință de autoreproducere prin sciziparitate a versului. Iar privit în întregul lui un asemenea vers, parcă nutrind o rupere în două, în care copiii ar semăna părintelui spulberat —, ei bine, un vers astfel structurat evocă semnificativ algoritmul structurării a înseși catrinelor arhetipale, cu acea axă mediană a lor (analogă cezurii din vers) și acea complexă regăsire una în alta a părților cumpănite de *axă!* Specificînd încă o dată că descriem idealitatea versului arhetipal, el poate fi imaginat *in extremis* ca alcătuit din patru cuvinte bisilabice, grupate două și două, cuvinte între care se instituie raporturi ce schițează în mic regulile de însumare a celor patru versuri în economia întregului catrinal, ca expresie lirică deplină. Sub aspectul articulărilor intime, catrina devine astfel modelul analogic mai explicit și totodată paradigma versului arhetipal.

În semnalata reproducere a întregului catrinal prin părțile sale *(pars pro toto)* istoricii poeziei — înclinați să apese nu pe modul etern de a fi al poeziei, ci pe

devenirea ce ar schimba-o la față — ar putea afla un argument pentru ideea cum că actualele strofe de cîte 4 versuri și-ar avea obîrșia în distihuri de lungime dublă, distihuri în ale căror versuri cezura ar fi cîștigat cu timpul tot mai mult teren, cuvintele de dinaintea cezurilor ajungînd și ele să rimeze cu cele terminale... Să credem oare că stihurile de 7—8 silabe ale poeziei noastre tradiționale au fost cîndva emistihuri, că sînt de fapt un avatar al unor versuri de largă desfășurare detronate printr-o cucerire a puterii, cu vremea, de către cezurile lor sprijinite de apariția rimei interioare? Iată, însă, că istoricii poeziei pot întîlni în chiar metrica tipică de 7—8 silabe a poeziei noastre numeroase cazuri de cezuri interioare foarte tranșante, de emistihuri vizînd vizibil autonomizarea. Rămînînd credincioși ipotezei formulate, ar însemna că viitorul va aduce, încă o dată, o înjumătățire a metricii ajunse acum caracteristice? Nu cumva mai judicios ar fi să spunem că intima simetrie — ca de bulb dublu — a versului reprezintă chiar condiția *lui* ideală? Poate că, sub aspectul semnalat, s-a ajuns să se vorbească, derutant, mai mult de istoria transcrierii poeziei, decît de poezia însăși, destul de stabilă în logica ei structivă, dincolo de orice puneri în pagină. Oricum, fapt este că două versuri de 7—8 silabe în care emistihurile și-au asigurat condițiile autocefaliei, cum ar fi:

De răchie baba-învie.
Da moșii sar ca cucoșii.

(33 — 230)

sau

Unde calci, urmă nu faci,
Unde șezi, urmă nu vezi.

(33 — 152)

ori această imagine a sărăciei —

În pivniță ca-n uliță
Și-n cămară ca afară.

(33 — 110)

Scanned with OKEN Scanner

pot fi transcrise cu ușurință — și sînt nu o dată transcrise — în chip de microcatrină :

Lunca mare
Frunză n-are,
Lunca mică
Frunza-i chică.

(8 — 522)

— despre două mîndre spunîndu-se :

Una-n vale
Ca o floare,
Alta-n deal
Ca un pahar.

(8 — 334)

— iar despre soacră :

Iese-afară
Ca o pară ;
Intră-n casă
Mînioasă.

(9 — 173)

Asemenea catrine posibile ce evocă ființa celorlalte, propriu-zise, semnifică pentru noi, pur și simplu, *stabilitatea* legilor structive ale liricii și, în particular, stabilitatea naturii intime a versului, implicit omologia versului cu cristalizările expresive mai larg desfășurate.

4. Regula ordinii secvențiale :

Pe lîngă regula purității lirice și norma dimensională (caracterul catrinal al arhetipului), pe lîngă regula accentuatei secvențieri (norma versurilor autonome), arhetipului îi este proprie, în al patrulea rînd, o regulă a ordinii secvențiale. Nu are sens să vorbim de arhetipul liricii românești fără o conștiință sintagmatică asupra lui ca semn integral, fără o conștiință a „constrîngerilor semiotice" pe care le afirmă și le iradiază calitatea sa de alcătuire exemplară. Să remarcăm în primul rînd că dincolo de „linearitatea" curgerii lui discursive se

C-da 190 coala 12

Scanned with OKEN Scanner

impune practic o asimilare a arhetipului ca „pachet" de patru versuri *anume* legat, un soi de lectură — s-o numim — cruciverbistă, singura în măsură să-i releve cu adevărat canonica dispunerii celor patru componente de bază. Desemnabil printr-o asemenea proprietate foarte pregnantă, arhetipul nu se opune fenomenului poetic în ansamblul său altfel decît în felul în care, principial, modelul (paradigma) se cere distins de rest. În poetica sa Lotman observă *în genere* că „elementele subiectului poetic nu sînt dispuse într-o strictă succesiune, ci se află în stare de interacțiune, alcătuind o complexă și unitară construcție" *. E tocmai ceea ce, pe fondul rostirii unui adevăr general al poeticii, demonstrează foarte strict — mai strict și mai strîns nici că s-ar putea — și comunică foarte elocvent ur-codul expresiei lirice de limbă română. În mecanismul textualizării arhetipului devine — de pildă — tot atît de stringentă relația sau comunicanța versurilor 1 și 3, sau 2 și 4, pe cît este relația versurilor 1—2 sau 3—4, a căror legătură nu-i decît aparent avantajată de curgerea naturală a rostirii.

A formula, însă, o frază cum este cea precedentă înseamnă a presupune mai întîi o tipologie a versurilor 1, 2, 3 și 4, una ce le diferențiază calitativ prin chiar atribuțiile specifice fiecărei poziții contextuale ; înseamnă a presupune că apariția în vreo catrină concretă, spre exemplu, a tipului de vers 2 pe altă poziție să se facă simțită ca o perturbare a ordinii arhetipale de drept. În acest sens — al unei ordini arhetipice a versurilor — s-ar putea vorbi de un scenariu exemplar al textualizării lirice, așa cum Propp vorbea de o ordine a succedării părților în basme, ordine prin care se asigură însăși soliditatea organică a întregului. (Claude Bremond vine acum să-i impute lui Propp spusa despre succesiunea *strict identică*. Sînt unități narative mai mici — acceptă el — care grupează necesar unele funcții, dar nu o rigurozitate a întregii înlănțuiri.** Bremond introduce libertatea sa pentru a putea generaliza, credem, de la basmul cu o mai uniformă sintaxă de macro-

---

* I. M. Lotman, *op. cit.*, p. 213.

** Claude Bremond, *op. cit.*, p. 46.

Scanned with OKEN Scanner

semn narativ la orice tip de povestire. Dar acest reproș ne apare ca o deviere a discuției față cu obiectivul teoretizării unui arhetipar. Pentru noi tocmai o asemenea teoretizare, cu stricteţile ei, permite și condiționează descrierea altor situații — fără îndoială reale — ca devieri, — devieri ce nu sînt, în bună măsură decît „abateri standard", ele însele clasificabile.) Dacă, preluînd cumva metoda de analiză a lanțului vorbit din lingvistică, am aplica-o pe cîteva zeci de catrine arhetipale luate la întîmplare astfel încît să obținem șiruri ale versurilor 1, ale versurilor 2 ș.a.m.d., profilurile lor distincte s-ar contura statistic destul de limpede, în pofida cazurilor necaracteristice ale inversiunilor.

5. Regula recurențelor :

Regula anterioară reține faptul unei tipologii a părților componente, odată cu poziția în întreg sau ordinea de inserare în emisia lirică a fiecăreia, ca și cînd pe seama fiecărui vers s-ar putea vorbi ca de un „profil al postului" într-o organigramă. Imediat în succesiunea acestor aspecte se cere înscrisă regula ordinii de repetare, adică a paralelismelor lingvistico-semantice inerente arhetipului, paralelisme deloc excluse prin ideea unei specificități a fiecărui vers. Ne-am referit anterior, credem, îndeajuns la recurențele limbajului poetic spre a se putea accepta acum fără alte preparative ideea că abia astfel ne apropiem convenabil de comprehensiunea dorită a arhetipului liricii. Să spunem doar că sînt mulți teoreticieni — ca, de pildă, Z. S. Harris * — ce pun pe aspectul recurențelor un accent cu totul deosebit tinzînd pur și simplu să identifice structura poetică a unui text cu repartizarea elementelor sale în „clase de echivalență" și cu ordinea lor de repetare.

Natura repetitivă a arhetipului liricii românești este de tipul a ceea ce am numit structură paralelistică androgină, adică alcătuirea ce ne-a apărut în măsură să califice celelalte tipuri repetitive catrinale ca pe niște unilateralizări ale valențelor sale. Prin „paralelismele arhetipului" înțelegem deci atît revenirea prin similaritate sinonimică (cazul versurilor pare, unul față cu

* Z. S. Harris, *Discourse Analysis*, în Language, 28, 1952.

altul), cît și recurența prin antonimie (cazul versurilor impare, unul față cu altul) — ca în exemplul următor în care recunoaștem vibrînd un întreg esthesis autohton :

Ziua-i nor și noaptea-i nor,
Eu-mi petrec lumea cu dor,
Ziua-i nor și noaptea-s stele,
Îmi petrec lumea cu jele.

(1 — 240)

Așadar, în formularea cea mai simplă și mai generală (căci nu epuizează fenomenul revenirilor), recurențele arhetipului se produc între versurile de aceeași poziție (de număr impar sau par, considerate în ordinea înșiruirii lor). Vreo eventuală opinie că arhetipul liricii românești s-ar putea reduce, cumva, la distih echivalează cu o mortificare a poeziei ca poezie, căci exprimă un atentat la principiul esențial al recurențelor pe care el, arhetipul, le valorizează cu adevărat abia prin extensie catrinală. Iar privind prin comparație cu alte manifestări ale paralelismului în practica poeziei, pachetul de recurențe specific structurat al arhetipului (căruia nu-i scapă de sub un atare control nici un vers ori porțiune de vers relevîndu-se, totodată, ca o „mică antologie" a formelor de corelare paralelistică) se impune atenției ca tipul densificat la limită, de maximă decantare și, în consecință, de maximă potențialitate al rostirii noastre lirice.

6. Regula simetriei :

Se poate, bineînțeles, concepe în felurite chipuri un text caracterizat structural prin numeroase reveniri funcțional-poetice de limbaj, dar fără ca la mijlocul său să existe și o imaginară *axă de bimembrare*, o linie mediană simțită prin faptul că, de o parte și de alta a ei, toate elementele „ce-și răspund" apar dispuse simetric. Arhetipului îi este prin excelență caracteristică o asemenea alcătuire. Ea rămîne o proprietate permanentă chiar dacă s-ar admite, în principiu, o relativă permutabilitate a versurilor arhetipului între ele : dominatoare, axa de simetrie tocmai că limitează jocul eventualelor rocade de versuri. De pildă, în următoarea

Scanned with OKEN Scanner

„sălbatecă" și elementară alcătuire catrinală — terorizată, parcă, de structură pînă la ilogism, sau, mai bine zis, al cărei vers ilogic se salvează prin structură — :

Vine-mi dor de la mîndru
Peste frunza cu codru.
Vine-mi dor de la badea
Peste codru cu frunza.

(3 — 177)

fiecărui vers i se poate acorda, în noi contextări arhetipale, oricare altă poziție, dar axa de simetrie rămîne, pe locul ei, o calitate de neclintit.

La colportarea catrinelor arhetipale se poate petrece mai ales o inversare între ele a jumătăților demarcate de axa de simetrie. Și dacă în cazul versurilor luate izolat posibilele (datorită puternicei autonomii) lor permutări în cadrul întregului, fără să deranjeze, rămîn, totuși, raportabile la o poziție arhetipală tip —, o poziție tip a jumătăților de arhetip (poziția 1 și poziția 2, secundă) e mult mai greu de definit, dacă nu cumva devine o pseudoproblemă. Găsim acestei stări de lucruri o dublă semnificație :

În primul rînd, credem că se reflectă aici în modul cel mai esențializat și mai semnificativ legea ce diferențiază, încă de la originarea lor, structura lirică de structura narativă. (Chestiunea ne va preocupa, propriu-zis, în ultima parte a cărții, cînd vom vorbi comparativ despre tentativele de descriere formalizată a structurilor literar-artistice ; acum anticipăm necesar cîteva date.) Să observăm că și în cazul narativului nevoile elaborării unui portret-robot al producerii sale ca text au impus o divizare (de regulă, în părți inegale) a întregului. Căutînd componentele structurale ale povestirii mitice Greimas scrie : „Povestirea, unitate discursivă, trebuie să fie socotită ca un *algoritm*, adică o succesiune de enunțuri ale căror funcții predicat simulează lingvistic un ansamblu de comportări orientate către un scop. Ca succesiune, povestirea posedă o dimensiune temporală : comportamentele expuse întrețin

între ele relații de anterioritate și posteritate" *. Greimas vorbește, așadar, de o structură *ierarhică* a conținutului, dimensiunea temporală devenind chiar proprietatea structurală ce dihotomizează textul „într-un *înainte* vs *un după*". Acestui *înainte* vs *după* discursiv îi corespunde o „răsturnare a situației"... Simțim, desigur, asemănările algoritmului structiv al narațiunii cu algoritmul structiv al liricii — căci ne aflăm doar în aceeași luminoasă sferă a exprimării prin convenția artei — dar și o deosebire esențială : supunerea povestirii la curgere, la un itinerar temporal, de unde o fixare trainică pe o poziție 1 („înainte") și o poziție 2 („după") a părților sale. Evenimentul liric (conținutul liric) nu comportă, însă, *consumarea* în succesiune a două mari momente cumva opozabile, ci o *consonare* a lor ; el nu se modulează prin factorul *devenire*, ci prin factorul *însumare* ; nu este de tipul legării în serie a două baterii, ci de tipul legării lor în paralel. Aceasta face ca eventuala inversare în unitatea arhetipului liricii a poziției 1 cu poziția 2 să nu distrugă structura, ci să-i rămînă mai degrabă indiferentă, cele două părți formînd oricum „un singur trup". (Din nou ne duce gîndul, se vede, la modelul androginului și la notoria lui expresie modernă — monoliticul „Sărut" brâncușian : unde să socotim locul femeii : în stînga — ca în biserică — sau în dreapta imaginii ? Ajunge să rotim lucrarea — ori să ne rotim noi în jurul ei — pentru ca locurile să se inverseze fără vreo perturbare a sensului operei. Cînd, însă, Brâncuși cuplează *pe verticală* femeia și bărbatul originar — în „Adam și Eva" — el așază femeia deasupra... Dacă am crede în niște virtuți magice ale modelului analogic, am putea bănui că în structura catrinală — care, adesea, cuplează două versuri în rimă feminină cu altele două în rimă masculină — rima feminină ar trebui să fie pe poziția de deasupra. Simple speculații. Nu am dat curs impulsului — încercat, totuși — de a urmări dacă în catrinele arhetipale există o regulă în acest sens. În abstract vorbind, rima masculină, mai

* A. J. Greimas, *Despre sens. Eseuri semiotice*, Ed. Univers, București, 1975, p. 199.

Scanned with OKEN Scanner

abruptă, poate închide mai bine un text, fapt pe care sfîrșitul arhetipului și l-ar putea revendica.)

În al doilea rînd, permutabilitatea jumătăților arhetipului semnifică pentru noi *gradul înalt de simetrizare* printr-o axă mediană a expresiei lirice, înalta calitate a autoreflexivității textului. Căci numai întrucît părțile lui seamănă îndestul una cu alta, ele se pot substitui reciproc fără vreo deteriorare notabilă a sensului întregului.

Simetria structivă proprie creațiilor aparținînd de fondul nostru originar (sau, oricum, de o postulabilă specificitate a culturii române pe direcțiile poeziei, muzicii, dansului etc.) au fost — sporadic — cercetate prin referire la modelul oglinzii. Fără îndoială, pilda reflexului în oglindă e invocabilă ca una ce introduce în discuție un maximum de rigori ale dispunerii simetrice a părților în întregul unei opere. Este de înțeles că structurile exemplare — în cazul nostru, arhetipul liricii românești — se arată permeabile unor elocvente interpretări ale interiorității lor prin mijlocirea unui atare model. Dar, preluată din domeniul vizualului, ideea reflectării inverse (ca și ideea de simetrie, de altfel) comportă, cînd e vorba de poezie, anumite adaptări. Ele diferă de la autor la autor, uneori pînă la echivoc. În orice caz, un simplu transfer mecanic al accepțiunii oglindirii din domeniul fizicalului în domeniul construirii enunțurilor ar face ca modelul să apară sărăcit în funcționalitatea sa, adică mai puțin adecvat tocmai intenționatei descrieri a specularității poetice. Nici cei care, analizînd poezia, cred că se țin îndestul de aproape de modelul fizical al reflexului în oglindă, iată, cînd vorbesc despre arhitectonica strofei (sau pseudo-strofei, cum distingea C. Brăiloiu), nu pot să nu introducă tacit o serie de convenții. O strofă de simetrie ABBA (adică în care versurile egal distanțate față de axa mediană seamănă două cîte două) ar trebui, în sensul brut al ideii de oglindire, să fie de fapt de tip ABBA, adică versurile 3 și 4 ar trebui să se construiască, în replică la versurile 2 și 1, prin simetrizări dinspre coada fiecăruia către cap... S-a reliefat uneori prezența oglindirilor de tip ABBA în poezia noastră populară. Aceasta nu

Scanned with OKEN Scanner

este, însă, o formă de structurare prea des întîlnită — cum înclină să sugereze un studiu * — și nu are nicidecum sens să vedem în ea o notă diferențiatoare a expresiei lirice românești. Dispozitivul simetriilor interioare al bulbilor de poezie autohtonă este prin excelență de alt tip — să-l numim „încrucișat" sau „în x", prin analogie cu ceea ce este rima încrucișată (ABAB). Catrinele arhetipale (și, peste ele, arhetipul liricii românești) nu cunosc rima încrucișată, în schimb, cultivă masiv simetrizarea încrucișată a versurilor. O asemenea simetrizare — cu adevărat proprie liricii originare — nu atinge cu nimic dreptul de a pune semnul echivalenței structive între prima și a doua parte a unui text poetic, adică nu afectează principiul axei de simetrie. Regula echivalenței simetrice a părților rămîne întru totul operantă incluzînd și acea particularitate a inversării ori răsturnării „datelor problemei", — semn al reflectării speculare.

7. Regula tandemului antonimie-sinonimie :

Referitor la elementele concrete ce permit descrierea arhetipului ca simetrizare de părți identice și totodată opozabile, adică ce permit să vorbim de autooglindire ca de clauza arhetipală a împlinirii expresiei lirice, se cuvine să menționăm distinct, pentru puterea ei lămuritoare, regula tandemului constituțional antonimie-sinonimie. Regula este ușor inteligibilă : un atare tandem antonimico-sinonimic este însuși cuplul uman, deopotrivă identic și opus prin cei doi parteneri ai săi ce se caută și se presupun de la începutul lumii...

Condiția asemuirii — pînă la un soi de identitate — a reflexului din oglindă cu obiectul „de dincoace", reflectat, este satisfăcută în aria intimă a arhetipului, în primul rînd (căci sînt încă alte aspecte repetitive) de acea remarcată proeminență a unor versuri *sinonimice*, dispuse egal de o parte și de alta a axei de bimembrare. În arhetip, în mod obligatoriu, versul 4 construiește „imaginea virtuală" a versului 2 ; încît, îndeosebi

---

* Traian Mîrza, *Simetria de oglindă în folclorul românesc*, în vol. colectiv *Studii de muzicologie*, III, Ed. Muzicală, București, 1967.

prin contribuția sa, întreaga parte a doua participă la consolidarea întregului introducînd în natura lui proprietățile dedublării.

Cealaltă condiție a oglindirii — și anume inversarea sau răsturnarea imaginii — este satisfăcută concomitent și în aceeași măsură prin obligatoria poziție *antonimică* pe care versul 3 (din jumătatea a doua) o deține față cu versul 1, din prima jumătate; el apare mereu construit parcă „în replică" la celălalt. Așadar acest vers 3 nu este, în arhetip, un altul oarecare, ci trebuie ca în el să recunoaștem totdeauna, specular, același vers 1, „cu semn schimbat", însă. Răsturnarea poate fi semantică, de conținut — ca în exemplul:

Cine mi-are dor la vale
I se pare noaptea mare...
Cine are dor la deal
I se pare noaptea an.

(8 — 303)

dar poate, la limită, să fie și o simplă inversare sintactică sau formală —

Cîtu-i Măgura și lazul,
Nu-ți aud, mîndrucă, glasul;
Cîtu-i lazul și Măgura,
Nu-ți aud, mîndrucă, gura.

(5 — 313)

— parcă arătînd că poezia ca poezie se dezinteresează... îngrijorător de anumite discriminări pe cît de clare pe atît de clasice ale esteticii.

Dincolo de o sumară specificare a naturii duale, antonimico-sinonimice, a arhetipului nu se prea poate merge decît prezentînd aceste atribute ca funcții corelate ale poetizării însăși, în act. Ceea ce nu vom face acum (în această parte rezervată prezentării „anatomiei" generale a arhetipului), cît imediat apoi, ca descriere a „fiziologiei" sale.

Scanned with OKEN Scanner

8. Regula tandemului exterioritate-interioritate:

Nu am găsit un nume mai fericit pentru această regulă. Ea vrea să consemneze o calitate foarte pregnantă a arhetipului — aceea că versuri bine autonominzate ce se referă la ceva obiectiv, din afară — la fețele lumii și firii — se conjugă cu versuri, de asemenea subliniat autonome, ce cartografiază o stare a eului:

Trece-un nor pe lîngă lună,
Mai dă-mi, Doamne, voie bună.
Trece-un nor pe lîngă stele —
Ia-mi, Doamne, din a mea jele.

(3 — 84)

Sub aspectul pe care îl relevăm, arhetipul vădește încă o dată o rară disciplină. În primul rînd, în economia lui apare o dreaptă paritate a menționatelor tipuri de versuri: două și două. În al doilea rînd, tipurile apar distribuite egal, adică sînt simetric spațiate de o parte și alta a axei mediane. În sfîrșit, fiecare tip comportă, în întregul expresiv, poziționarea sa anume: versurile 1 și 3 sînt cele ce conțin, într-un fel sau altul, indicative ale naturii, versurile 2 și 4 sînt cele ale condiției eului.

În catrinele arhetipale (ce modulează felurit canonica arhetipului lăsîndu-se descrise ca gravitări în jurul regularităților lui) dozarea egală și distribuirea simetrică a versurilor exteriorității și versurilor interiorității se străvede destul de bine. Invocarea elementelor exteriorității, totdeauna lapidară, îmbracă, însă, pe ansamblu, o abundență de forme, cu voalarea uneori a caracterului stihial al versurilor în cauză, a impresiei de cosmicitate:

— Sabie scăldată-n lapte,
Badea meu e dus departe.
— Sabie scăldată-n sînge,
Taci, mîndruță, nu mai plînge!

(9 — 195)

Referirile la starea interioară pot apărea și ele mascate — de pildă, printr-o substituire a eului prin *alter-ego*,

Scanned with OKEN Scanner

prin gîndul la postura celui iubit, ca în următorul cristal expresiv — înaltă și discretă lecție de empatie :

Suflă vînt din văi în văi —
Plouă pe badea la oi.
Suflă vînt din lunci în lunci —
Plouă pe badea la strungi.

(3 — 72)

Desigur, în fenomenalitatea largă a producției lirice, nici poziția în întregul expresiv a celor două tipuri de versuri nu va fi totdeauna cea construită arhetipal... Am ținut să facem toate aceste menționări (coborînd o clipă analiza de la arhetip la catrinele arhetipale) spre a putea sublinia mai apăsat o idee : oricîte aproximări ori abateri de la modelul originării liricii ar exista, să nu pierdem din vedere nici dozarea, dar nici plasarea pe poziții bine determinate a versurilor exteriorității și versurilor interiorității. Proprietatea de bază a regulii de care ne ocupăm ar putea fi formulată astfel : *în arhetip, versurile antonimice coincid cu versurile referitoare la fețele Firii, iar cele sinonimice coincid cu mărturisirea condiției eului.* Aceasta e „cheia" în care e rostită lirica românească arhetipală. Dacă nu am ajunge la reținerea ei, reducțiile metodologice operate de noi (și similare, în intenție, cu ridicarea la esență prin demers filosofic) și-ar subția mult rostul metodologic. Asupra acestei chei — doar consemnate acum — ne vom apleca ulterior.

9. Regula tandemului rimelor :

Regîndind regulile 7 și 8 — o concluzie deosebită se desprinde cu privire la statutul rimei în arhetip : Dacă în cuprinsul strofelor de cîte patru versuri ale poeziilor zise culte constatăm o notorie indiferență a unei rime bimembre față de cealaltă rimă bimembră (fie ele împerecheate, încrucișate sau îmbrățișate), în arhetip, în schimb, cele două rime bimembre (totdeauna împerecheate) nu sînt deloc oarecare una față de alta. Ele formează un tandem, o reuniune strînsă pînă acolo încît, dacă dintr-o catrină arhetipală reprezentativă am cunoaște doar rima unei jumătăți a ei, am putea nădăj-

Scanned with OKEN Scanner

dui să o ghicim cu destul de bună aproximație — dacă nu chiar cu exactitate — pe cealaltă... De pildă, din convocarea în prima rimă a perechii de cuvinte *nor-dor* se poate deduce și pronostica apariția foarte probabilă, în rima secundă, a cuvintelor *stele-jele*, ca în următorul text :

Duce-m-aș cu luna-n nor,
Nu mai poci de-al mîndrei dor!
Duce-m-aș cu luna-n stele,
Nu mai poci de-a mîndrei jele.

(1 — 240)

O rimă, așadar — indiferent care din cele două — conotează proprietățile cîmpului semantic de unde ar fi să răsară cealaltă rimă, o cheamă, o condiționează decisiv.

Proprietatea în discuție, departe de a fi superfluă sau o ciudățenie — traduce de fapt un fenomen de focalizare în rime a caracteristicilor mai largi ale arhetipului, deja amintite. După cum menționam (la regula 4) în arhetip cuvintele de rimă sînt „mărci" ale întregilor versuri — bine demarcate unul de altul — în finalul cărora stau. În consecință, aceste cuvinte, fiecare pe poziția lui terminală, ajung să oglindească și să satisfacă *prin ele însele* intercorelările definitorii ce cad în seama versurilor întregi de care aparțin, adică ajung să satisfacă atît consemnata regulă a tandemului antonimie-sinonimie, cît și pe aceea a tandemului exterioritate-interioritate. De aici atributul rimării arhetipale de a se autogenera sau complini acoperind întregul spațiu catrinal, ca și posibilitatea de a ghici în totalitate rimarea doar în baza unui segment.

Sînt unii înclinați să impute poeziei noastre tradiționale că repetă prea monoton a idee, că multe texte lirice, după două prime versuri, se complac în variațiuni stagnante. S-a ajuns pînă la a insinua, pe de o parte, o criză de idei, iar pe de alta, o comoditate a versificării populare ; așa s-ar explica uzanța paralelismelor... Or — nicidecum construit comod — arhetipul, iată, prin îmbucarea ermetică în perechi a rimelor bi-

Scanned with OKEN Scanner

membre își asumă o dificultate stilistică maximă: el normează un fel de „rimare la pătrat" în care nu caracterul insolit al rimei ori al succesiunii de rime interesează, ci punerea cît mai perfectă în rol a unei atare „ridicări la pătrat" prin care patru cuvinte terminale de vers se solicită și își răspund unul altuia într-o adevărată „mașină infernală" a rimării. O extremă convocare în expresie poetică a potențelor unei limbi se realizează astfel. Performanța rimării arhetipale ar trebui s-o numim o luminoasă minune a tehnologiei poetice originare (ulterior pierdută ori trecută în altceva).

10. Regula punctuației:

Arhetipul este o formă într-atît de precisă de producere a emisiei (textualizării, „scriiturii") lirice încît putem vorbi pînă și de o tipicitate a distribuirii punctuației în cuprinsul lui: după fiecare vers al întregului expresiv catrinal sînt... așteptate, în ordine, următoarele semne: virgulă, punct-virgulă, virgulă, punct — ca în exemplul:

Murășan cu țundră sură,
Treci Murășu, să-ți dau gură;
Murășan cu țundra albă,
Treci Murășu, de ți-s dragă.

(9 — 34)

sau ca în următoarea catrină ce instituie confuzia înalt poetică a lumii ca dor sau a dorului ca lume:

Nu știu cîmpu-i tot bujor,
Sau bădița cu mult dor;
Nu știu, cîmpu-i ochișele
Sau mîndra cu mare jele.

(1 — 279)

Despre punctuația arhetipală se poate vorbi în termeni de cezură: ca de o succesiune ritmată de pauze de diferite grade. „Bulbul" expresiv se închide, logic, printr-un punct, — pauză deplină căreia îi corespunde simetric pauza (presupusă) de dinaintea demarării textului. Urmează o pauză de „o doime" — punct-virgula

Scanned with OKEN Scanner

plasată în text exact cu funcție mediană ; apoi, „pătrimile" virgulelor de la sfîrșitul celorlalte două versuri și, în fine, „optimile" adică cezurile propriu-zise de la mijlocul versurilor înseși. Dacă în genere, în poezie, despre cezură se vorbește ca de o reglementare a debitării pe spațiul versului, acum s-ar zice că cezura, plural dezvoltată, reglementează complex spațiul întregii expresii catrinale, ca și cînd arhetipul ar fi un unic vers segmentat prin întreruperi funcționale fixe, dintre care cea mai importantă (scoțînd din discuție marginile) se află la mijloc.

Este evident că punctuația caracteristică arhetipului reflectă în felul ei alte proprietăți structurante ale acestuia. Distribuția „tăcerilor" decurge cu necesitate și completează complexul celorlalte regularități ale lui. Trebuie, însă, să observăm că în culegerile de poezie populară catrinele, alături de alte piese lirice, apar „împestrițate" cu o punctuație foarte variabilă în locul celei pe care expresia arhetipală o are în sînge. Într-o producție lirică ce aparține, natural, de oralitate, punerea semnelor de punctuație intervine post factum, ca demers exterior al altora la transcrierea textelor ; arbitrarul se produce ușor. Nu o dată vom întîlni pusă pe locul median virgula (în loc de punct-virgulă), ceea ce atinge cumva caracterul de opozitivitate a părților textului :

Haida, mîndră, să fugim
Pe din dos de țintirim
Unde-i iarba necălcată
Și gura nesărutată,
Da noi iarba om călca
Și gura om săruta.

(5 — 498)

Alteori, la mijlocul structurării originare apare pus punctul, ceea ce, de astă dată, poate atinge reciproca presupunere a părților în unitatea de ansamblu a piesei. Ilustrăm, din nou, cu o catrină minimal dezvoltată în care — chiar dacă și partea a doua începe cu „foaie verde" — credem că introducerea punctului nu relevă și

Scanned with OKEN Scanner

nu servește cel mai bine tiparul punerii în expresie, acea condiție unitară a ei :

Frunză verde și-o răsură,
Răsărit-a luna-n șură,
Nu-i aici cine-mi dă gură.
Frunză verde foi de fag,
Răsărit-a luna-n prag,
Nu-i aici cine mi-i drag...

(8 — 309)

Fiziologia matricei

Nu știm dacă am subliniat îndeajuns faptul că arhetipul liricii nu este un fel de „stă castelul singuratic, oglindindu-se în lacuri" comportînd doar statice simetrii arhitectonice. Din nevoile descrierii a trebuit să despărțim oarecum „anatomia" de „fiziologia" matricială dar, evident, ceea ce vizăm prin întreaga descriere este edificarea asupra unei *procesualități*, asupra acelei originare operări caracteristice prin care limba autohtonă a descoperit cum poate deveni poezie. Interesează, cu alte cuvinte, îndeosebi *tehnologia primară a producerii* liricii (totodată — ne încăpățînăm să credem — o tehnologie etern recognoscibilă în disimulările ei istorice), calitatea generativă a ceea ce s-a conturat ca arhetip românesc al domeniului. Accentul cade nu pe topografierea părților unui tot, ci pe corelarea (confruntarea, cuplarea) lor cercetată ca demers viu de ieșire în lume a unei forme aparte de comunicare. Nu despre prezența constantă a antonimelor și sinonimelor, deci, ci despre *antonimizare* și *sinonimizare* ca acte poetice și despre maieutica reciprocității lor.

Cînd un semiotician ca Umberto Eco înclină să descrie generos antonimia nu doar în sensul cuplurilor de termeni opuși reținuți de dicționarele limbii, ci ca pe

o realitate dinamică, în curs de a se face funcție de un context verbal sau altul —, am zice că teoreticianul italian se lasă ispitit de o fericită confuzie a antonimiei cu antonimizarea. Acest înțeles activ atribuit ideii de antonimie (ea apărînd ca operare deschisă — și inventivă, nu? — în planul limbajului) poate fi aplicat prin extrapolare și pentru cazul sinonimiei. Dar la Eco observația e făcută în cadrul unei discuții generale asupra limbajului, autorul „Tratatului de semiologie" nu decelează aici modul cu totul specific al expresiei poetice de a-și asuma ca pe o adevărată aventură pe cont propriu operațiile antonimizării și sinonimizării. Spuneam că în această privință poezia își asumă inițiativele sale. Ea înseamnă stil, comportă angajarea totalitară a experienței subiective, situarea în cîmpul valorizării sensibile, înseamnă adică *alt versant* al comunicării decît acela al punerii logico-teoretice în termeni a lumii. Pe asemenea baze poezia își poate revendica, în principiu, dreptul de a corela (cu sens poetic, desigur), instituind un act de antonimizare sau de sinonimizare, orice sau aproape orice... Acceptarea unei atare „aroganțe" extrem asumate ne apropie de înțelegerea modului cum poezia încearcă porțile transcenderii exprimării curente, a limbajului standard.

Dar să nu lunecăm în abstract. Iată, în dicționarele noastre nu vom găsi consemnat la antonime cuplul *galben-albastru* (chiar dacă teoria împărțirii culorilor ar putea furniza o justificare științifică în acest sens, galbenul și albastrul apărînd opozabile ca mărginiri ale verdelui ce rezultă din amestecul lor). Ce ar însemna, însă, o antonimizare poetică a galbenului și albastrului? Între piesele liricii românești originare întîlnim, bunăoară, și următorul mic text alcătuit, după tiparul arhetipului, ca poezie integrală, suficientă sieși:

Codrule, frunză galbenă,
Eu mă culc tu mă leagănă;
Codrule, frunză mierie,
Eu mă culc tu mă mîngîie.

(9 — 129)

Scanned with OKEN Scanner

Resimțim afectiv aici galbenul frunzei ca pe simptomul unei mortificări (ori adormiri) pămîntene, telurice a codrului, această culoare — ca și auriul cu care se confundă — insinuîndu-se în subiectivitate încărcată de conotațiile simbolice ale îndepărtării de viață. Frunza albastră — *dimpotrivă*, o resimțim emoțional ca pe semnul unei anihilări înalt-cosmice a rămurișului, neantizarea făcînd definitoriu parte din simbolica universală a albastrului. Astfel, două fețe — dinspre lut și dinspre cer — ale dispariției parcă s-au căutat anume și s-au reunit trainic prin convenția expresiei artistice spre a crea cadrul-text cel mai potrivit doritei adormiri a celui ce se rostește liric. Ce alt cadru mai complet și mai deplin în a insinua ștergerea ființei prin cufundare mîngîioasă în somn și-ar putea edifica eul prin doar două versuri (și acelea totalizînd doar patru cuvinte diferite)? Sau — mai aproape de aspectul urmărit — ce alte două culori ar putea păzi la fel de potrivit intrarea în liniștitorul somn vecin comunicării cu moartea? Poate doar albul și negrul (dacă le socotim culori), ca în Bacovia:

Copacii albi, copacii negri
Stau goi în parcul solitar:
Decor de doliu, funerar...
Copacii albi, copacii negri.

(Dar la Bacovia copacii cromatic antonimici fac parte din același decor — un parc transfigurat de un miraj al ninsorii — încît, cu toată selecția simbolistă a „datelor" corelate de poet, putem realiza, la lectură, transferul mental într-un peisaj aevea. În cazul catrinei arhetipale citate, o asemenea proiecție în real ar fi, însă, mai degrabă posibilă prin deviere de la acceptarea deschisă, la lectură, a convenției artistice a textului. Antonimizarea — și sinonimizarea — proprie arhetipului trebuie admise principial ca mecanisme *ale poeziei*, chiar dacă noi înșine uneori am decodat periferic, în acord cu teoria mimesisului, de pildă — atunci cînd am spus, referitor la o catrină arhetipală, că eul poetic se plasează, cu dorul său, între polul izbucnirii verzi a

C-da 190 coala 13

Scanned with OKEN Scanner

luncii din vale și polul dumbravei din sus, încă stagnînd în iarnă, *ca și cînd* — se putea înțelege — în poezie „ar fi fost vorba" despre „transpunerea" unui peisaj real, pe dunga mediană a căruia ar fi circulat eul receptiv al creatorului! În fapt, ceea ce știm cu adevărat este că dumbrava și lunca apar convocate prin antonimizare *în text*. Alcătuirea structurii expresive arhetipale nu este condiționată de obligativitatea satisfacerii vreunei proiecții cuvînt cu cuvînt, în scena realului, a „conținutului" ei, conținutul rezidînd în chiar realitatea generării expresiei, în realitatea antonimizării poetice în materia limbii. Cînd — referitor la alt exemplu analizat — cucul * s-aude cîntînd înecat undeva în abundența unui codru verde și totodată în ariditatea unui codru uscat — cum ar trebui oare să ne imaginăm cele două decoruri: stînd alături, ori succedîndu-și în timp? De bună seamă că nicicum, sau oricum, dar atunci cu dispensă de la acceptarea adevăratului principiu al constituirii expresiei poetice. Insistența noastră pe această idee nu s-ar justifica dacă nu am întrezări aici o înrudire semnificativă între legile originare ale limbajului artei și cele ale artei abstracte, în înțelesul de întorsătură modernă produsă în istoria comunicării sensibile: în aurora liricii românești, în ceea ce ar fi arhetipul exprimării noastre lirice convențiile artistice sînt mai nete decît în fenomenalitatea poeziei ulterioare pe care ar fi s-o etichetăm, mai mult sau mai puțin echivoc, ca realistă.)

Antonimizarea poetică — ca și sinonimizarea poetică — vin din adîncimile unui efort propriu al sensibilității, nutrit de o experiență ireductibilă la vreo alta a ființei umane. Fără de manifestarea sa în acest registru al sensibilului, adică fără mecanismul ficțional al corelărilor proprii limbajului liric, „diferența specifică" a umanului ar fi sărăcită pînă la nerecunoaștere. Căci abia așa *bradul* ajunge să poată fi opus cu sens profund *ierbii* — ca în următoarea catrină minimal dez-

* Cucul, ca zburătoare ce controlează zona mitică dintre tărîmuri, este și el, în poezia noastră primară, ba pasăre galbenă, ba pasăre albastră...

Scanned with OKEN Scanner

voltată (în care distihul din mijloc este foarte probabil o calchiere mai tîrzie a primului distih) :

De-aș trăi cît bradu-n munte,
Și-atunci aș muri prea iute ;
De-aș trăi cît un stejar,
Și-atunci aș muri cu-amar.
Dar trăiesc cît iarba-n luncă,
Astăzi sînt, mîne-s pe ducă.

(5 — 455)

Dacă totuși acest mod poetic de invocare dihotomică a fețelor existenței ar fi să-l apropiem de un alt demers de distingere a polarităților, trimiterea s-ar putea face mai degrabă spre taxinomiile genuine cercetate de Claude Lévi-Strauss, decît spre clasificările lui Linné... În altă exprimare catrinală, condiția ființei gînditoare e divulgată în următorii termeni :

Omule, pămînt și lut,
Ce te bați cu gîndul mult ?
Omule, pămînt și rouă,
Nu-ți despărți gîndu-n două.

(6 — 497)

— text încă insuficient rulat prin colportare colectivă, dar în care, oricum, descoperim făcîndu-și jocul propriu, peste capul anonimului ce l-a izvodit, legile rostirii arhetipale. Antonimizarea poetică se produce aici prin valorizarea emoțională a opoziției *lut — rouă*, introdusă cu lapidaritatea trasării unui sistem de coordonate, unul *sui-generis*, dar nu mai puțin riguros (în rostul său de a defini o „poziție") decît cel cartezian...

1. Reluînd, — să caracterizăm antonimizarea poetică, așadar, ca pe una ce operează pe căi și din *mobiluri aparte*. Chiar atunci cînd utilizează comune antonimii „de dicționar", arhetipul se edifică de fapt pe o validare poetică a lor, cu bătaie în alt regim de comunicare. Validarea poetică trebuie înțeleasă în sensul că antonimiile și sinonimiile comunicării lirice nu rezidă în vreo preluare de-a gata, de undeva din abstract, a

Scanned with OKEN Scanner

corelateloi utilizate, ci sînt o efectivă *întemeiere* de confruntări, de confruntări în curs de a se face prin însăși grația actului poetic și a imperativelor sale.

2. Există, apoi, o *pronunțată convenționalitate* a modului în care (și a ceea ce) arhetipul opune expresiv înde sine ori a ceea ce sinonimizează. Convenționalitatea nu este exclus să vexeze un anume „bun-simț", căci — s-ar putea întreba el — cum se poate ca una și aceeași persoană să fie șatenă și de altă culoare a părului, ca în următoarea jeluire a tunderii la intrarea în armată :

Părul meu cel castaniu
La dușman e sub călcîiu ;
Părul meu cel gălbior
La dușman e sub picior.

(6 — 434)

Dar este minunat dacă o asemenea vexare se produce și dinspre modulările primare ale expresiei artistice — nu doar dinspre căutările moderne ale vreunui Picasso — arătîndu-ne astfel că arta, peste timp și loc, este îndestul de solidară și... nepăsătoare în ea însăși față de orice percepere anestetică a sa !

3. Contextarea poetică creatoare de corelări antonimice și sinonimice este, apoi, una cu *disponibilități largi*, mai largi decît ale limbajului „logic" obișnuit. *Nor* — de pildă, îl găsim echilibrat prin relație semantică opozitivă în forme ca nor *vs* senin, nor *vs* soare, nor *vs* lună, nor *vs* stele etc. Ilustrînd destul de complet însăși definirea poeziei ca operatoare de paralelizări de limbaj, mecanismul arhetipal funcționează foarte eficient în a genera varii confruntări de tipul antonimizării și sinonimizării : este făcut pentru asta. Precizăm că aceste confruntări sînt între versuri întregi, chiar dacă ele pot fi adeseori puse în evidență ca raporturi între cuvintele de rimă, ori între sintagme terminale de vers. Privite ca petrecîndu-se nu strict între înțelesurile unor cuvinte, ci ca între înțelesurile versurilor, antonimizarea și sinonimizarea apar ca posibilități de manifestare încă mai pline. Să observăm, totodată, că în alcă-

Scanned with OKEN Scanner

tuirea arhetipală, înțelesul versului tinde să-și pună sistematic marca pe cuvîntul său terminal obligîndu-l la o condiție de antonim sau sinonim al altuia cu poziție similară. Astfel se pot produce antonimizări de context mai puțin previzibile terminologic — ca de pildă *flori — ceață*.

4. Fiziologia antonimizării și sinonimizării incumbă, încă, o anume *impuritate*: cele opuse reciproc (versul 1 în confruntare cu 3) nu sînt absolut discordante, după cum nici cele asemănate (versul 2 față cu 4) nu ajung să fie absolut identice. Antonimizarea pune în evidență o comunitate generică a părților corelate, o înrudire a lor prin faptul că ele se subsumează aceleiași clase sau categorii semantice. La rîndul ei, sinonimizarea pare ca o acțiune inversă, ce face să lucească nuanțele diferențiatoare în durata aceleiași stări prelungite de la versul 2 la versul 4. Modul cum cele două demersuri poetice fundamentale conțin principial, fiecare, un sîmbure străin, ne evocă vechea reprezentare grafică a lui Yin și Yang, adică ne sugerează putința unei abordări a expresiei lirice arhetipale ca model de dialectică originară a spiritului; dar despre fiziologia întregului arhetipic — ceva mai tîrziu.

5. Antonimizarea și sinonimizarea îndeplinesc, în actul comunicării sensibile, funcții semiologice de *universalizare* (cuprindere, totalizare) și, respectiv, de *particularizare* (adîncire, nuanțare). Prin tandemul poeticește instaurat, corelatele antonimice nu se însumează doar pe ele însele, ci lărgesc ideația ca o deschidere de brațe spre orizontul întreg, sau așa cum două puncte ajung să definească o dreaptă. Acesta e prin excelență mandatul încredințat antonimizării în cadrul rostirii lirice originare, iar îndeplinirea unui atare mandat nu se cramponează ca de o contradicție în termeni (ea rămînîndu-i cu totul exterioară) de suprapunerea afirmațiilor că părul meu e galben și că e castaniu dacă prin aceste două punctări reușesc să rotunjesc o trimitere la întreaga clasă a podoabei capilare și să deplîng astfel concis pierderea în genere a părului, căderea la pămînt a tuturor culorilor sale, deopotrivă valorizate emoțional. (Cînd tandemul opozitiv a vizat edificarea

Scanned with OKEN Scanner

poetică a ideii de lunecare în inexistent — culorile asociate au putut fi — am văzut — galbenul și albastrul... Selecția elementelor corelate este, caz de caz, aventura mereu încercată a limbajului poetic.) Vom realiza astfel de ce atunci cînd iubita îi reproșează celui plecat

Mă mir ce pămînt te ține
De nu mai vii pe la mine

acesta răspunde :

Mă ține pămînt uscat,
Nu pot veni nechemat ;
Mă ține pămînt cu iarbă,
Nu pot veni făr de treabă.

(8 — 255)

Ce mod lapidar și complet, totodată, de a-ți rezuma cadrul existențial ! Nu-i deloc vorba, într-o asemenea organizare a zicerii — cum se crede uneori — de o floră gratuită de versuri passepartout oricînd eludabile deoarece nu ar servi decît scopurile penibile ale unei rimări de dragul rimării...

În ce privește sinonimizarea, ea afirmă poetic echivalența semantică a două versuri (2 și 4), dar o echivalență ce nu face superfluu un vers datorită prezenței celuilalt, dimpotrivă ; oricît s-ar părea că al doilea nu-i decît decalcul involutiv al primului, rezervarea sistematică a unui sfert din rigurosul spațiu catrinal unui asemenea vers ne spune că el are a satisface o importantă cerință intimă a rostirii arhetipale. Departe, deci, de a fi simplă manifestare a posibilității de formulare plurală, în termeni diferiți, a aceleiași idei, sinonimizarea este însăși modalitatea căutării de sine a trupului verbal al ideii, o căutare ce apelează la „retușări succesive" alăturînd necesar, în scopurile preciziei și particularizării, un minimum de două fațete congruente ale aceluiași gînd (propriu-zis — definirea unei stări subiective). Funcțională, așadar, prin aceea că nuanțează trăirea eului, sinonimizarea implicit o prelungește, o in-

Scanned with OKEN Scanner

stalează în durată potențînd-o sau măcar consolidînd-o prin întoarcerea spre ea astfel produsă ; activă, ea nu este, principial, nici trenantă, nici impas al invenției lirice. Iată, producîndu-se în scopurile particularizării unei stări subiective, o sinonimizare a lipsei de milă și lipsei intercomunicării umane, într-un cadru alienant „măsurat" poetic prin apel la antonimia cuc-mierlă (păsări apte să flancheze, de o parte și de alta, o emblemă a viețuirii în singurătate) :

Streinu-s ca și un cuc —
Milă n-am unde mă duc ;
Streinu-s ca și mierla —
Nime n-are-a mă-ntreba.

(3 — 197)

6. Peste antonimizare și sinonimizare, fiecare funcțională în felul ei, trebuie subliniat caracterul funcțional al *solicitării complementare* a lor în ceea ce descriem ca fiind formula poetică de bază a rostirii noastre lirice. Abia prin observarea complementarizării strînse, echilibrate și statornice, în expresia arhetipală, a celor două aspecte — convocate într-o confruntare de grad superior — abia așa se relevă, în globalitatea ei, fiziologia exemplară a organismului poetic originar. În economia întrupării catrinale a poeziei, utilizarea concomitentă, conjugată a aspectelor menționate apare ca una vitală dacă arhetipul reprezintă — și reprezintă — *măsura* expresiei lirice, circumscrierea princeps a potențelor proprii unei forme specifice de comunicare umană. (Atunci cînd mizează numai pe antonimizare, sau numai pe sinonimizare, expresia catrinală nu-și dezvăluie încă deplin măsura puterilor sale.) Ca unitate a antonimizării și sinonimizării arhetipul își relevă implicit integralitatea și ireductibilitatea : paradigma comunicării lirice prin tipul tradițional de vers românesc nu poate fi un distih (întrucît nu ar putea edifica astfel unitatea celor două aspecte) ; iar întrucît o edifică sistematic prin desfășurarea a patru versuri, modelul comunicării lirice își semnează închiderea în dimensionarea catrinală :

Scanned with OKEN Scanner

Suflă vîntul de la munte,
Dorul mîndrei mă pătrunde ;
Vîntul suflă și s-alină,
Dorul nici cînd la inimă.

(3 — 366)

7. De fapt — ce soluționează poetic dublul apel la antonimizare și sinonimizare ?

În abstract, răspunsul poate fi dat în termenii următori : arhetipul liricii românești este algoritmul producerii unei *stări omologice, de echivalență* a proceselor contrarii specificate. Dar nu cumva formularea să rămînă irelevantă ; e nevoie de permeabilizarea ei printr-o descriere mai din aproape a comunicării arhetipale.

Rațiunea mai concretă a matricei de închegare a liricii noastre este să unifice o referire (făcută prin antonimizare) la planul exteriorității cu o referire (făcută prin sinonimizare) la universul lăuntric. Se compatibilizează, adică, o tehnică de *cuprindere* a lumii cu o alta de *adîncire* în trăirea subiectivă. Efectul pactizării : corelatele extensiunii fizicale și imersiunii emoționale se confirmă și se sprijină reciproc, se recunosc unul în altul... Este evident că pentru a realiza prin doar două versuri o deschidere cît mai amplă spre exterioritate soluția optimă este tocmai apelul la tandemul de versuri antonimice : este modalitatea ce face ca în arhetip referirea la fețele realului să capete acel marcant caracter de *cosmicitate*. La rîndul ei, pentru a realiza sentimentul zidirii într-o condiție afectivă, soluția optimă este tocmai sinonimizarea : ea creează *centricitatea*, centrarea rostirii pe o stare a eului. Iar întrucît le convoacă laolaltă obligîndu-le să se asiste reciproc, întregul catrinal apare ca medium liric în care eul singular își divulgă centrarea sa cosmică, după cum și Firea divulgă înde sine o infuzie emoțională generalizată... Trecînd una în alta dar rămînînd, totuși, în echilibru sintactic, autonimizarea și sinonimizarea, cu conținuturile lor, nutresc înalta „indistincție" a planului expresiei și a celui semantic proprie arhetipului.

8. Practic, intercondiționarea antonimizării și sinonimizării este efectul *dozării alternante*, în curgerea

Scanned with OKEN Scanner

frazării lirice, a versurilor aparținînd de cele două corelări funcționale. Nu există, deci, vreo primă jumătate de catrină răspunzătoare — să zicem — de antonimizare, ce s-ar combina cu o distinctă a doua jumătate, a sinonimizării. Reașezarea de probă, în acest mod, a versurilor unei catrine arhetipale se dovedește a fi complet destructivă a fiziologiei ei de întreg. Frazarea lirică originară, în derularea sa, înseamnă, într-adevăr, o succesiune de două părți puternic autonomizate (pînă la impresia că o axă de bimembrare taie median arhetipul). Dar acea axă de fapt desparte simetric atît corelatele antonimizării cît și pe cele ale sinonimizării — procese ce se petrec astfel „la distanță" datorită intersectării unuia cu celălalt. Cuplarea altfel a versurilor, prin distihurile sau jumătățile clar perceptibile ale arhetipului (pe de o parte, primele două versuri, pe de alta — ultimele două), reprezintă așadar o soluție de amalgamare intimă a proceselor în discuție pînă acolo încît curgerea frazării lirice apare ca armonizarea strînsă a două voci asociate într-o linie melodică unică. Construirea — cu asemenea rost — a întregului catrinal ca succesiune a două jumătăți (chipurile „redundante") este prestația cea mai importantă a paralelizării în calitatea ei de procedură compozițională inerentă rostirii arhetipale.

Să distingem, prin urmare, remarca abstractă după care cosmoidul originar al expresiei lirice ar fi un soi de omologie a proceselor antonimizării și sinonimizării de remarca, mai palpabilă, cum că rostirea lirică, în desfășurarea sa, ni se comunică și o percepem efectiv ca pe o *omologie a două distihuri,* unul necesarmente recurent față de celălalt.

9. Utilizînd unele sugestii dinspre tentativele altor semioticieni de a prinde schema generării desfășurate a unor întreguri literare (în speță — schema creațiilor narative și — de predilecție — arhaice) am propus pentru descrierea sintetică a procesului constitutiv al expresiei lirice românești formula

$$\frac{A}{\overline{A}} \sim \frac{B}{[B]}$$

unde A și $\overline{A}$ sînt corelatele antonimizării (versurile 1 și 3), B și [B] sînt corelatele sinonimizării (versurile 2 și 4), iar $\simeq$ exprimă o echivalare produsă prin harul fiziologiei globale a actului poetic, adică în cadrul unui sistem semantic special. (Am căutat anume ca formula lirică să semene cu unele tentative de formalizare a narativului spre a arunca astfel o punte între marile genuri literare, cu atît mai mult cu cît enunțul ecuațional al liricii s-a dovedit mai greu de construit. Asupra chestiunii vom reveni pe larg în partea dedicată elocvenței arhetipului.) Formula rezumatoare de mai sus am putea-o numi — sau am numit-o deja — schema logică a „mecanismului ficțional" al arhetipului, algoritmul de maximă probabilitate a producerii genuine a lirismului în plinătatea condiționărilor sale ca gen, combinatorie imanentă ontogoniei poetice, formulă a hiperdensității rostirii noastre lirice (în sensul că la un maximum de intercorelații — cel simbolizat — corespunde un maximum de potențialitate semiotică)...

Să remarcăm dubla posibilitate de preluare a acestei formule :

Pe de o parte, în chiar felul în care am dat-o și care vizualizează îndeosebi „paradoxul" sistemului semantic al poeziei, — postularea acelei comentate omologii a antonimizării și sinonimizării :

$$\frac{A}{\overline{A}} \simeq \frac{B}{[B]}$$

(Poate că pentru spiritul matematic deprins cu alt sistem de gîndire această echivalare instaurată poetic ar trebui, cumva, să pară comparabilă cu afrontul lobacevskian adus postulatului 5 al geometriei : o fi și așa, dar în alte sfere !)

Pe de altă parte, operînd o schimbare — matematicește permisă — a extremelor între ele (adică, în cele două raporturi, a lui $\overline{A}$ cu B, fără ca astfel echivalența să-și piardă validitatea) formula poate fi transcrisă în modul :

$$\frac{A}{B} \simeq \frac{\overline{A}}{[B]}$$

Scanned with OKEN Scanner

De astă dată ea vizualizează îndeosebi paralelismul, curgerea ritmică a enunțului poetic. (Ordinea citirii formulei este acum însăși ordinea înșiruirii versurilor în întreg, cele două raporturi reprezintă distihurile iar semnul echivalării se identifică — relevîndu-i calitatea ascunsă — cu axa de bimembrare.)

Accentuăm că nu-i vorba de două formule distincte, ci numai de două perspective diferite aruncate asupra aceleiași fiziologii a organismului poetic. Identitatea celor două transcrieri are — se înțelege — elocvența ei.

10. Trebuie să divulgăm acum faptul că despre o definitorie corelație funcțională a arhetipului — elementară, proximă și directă — cea dintre versul 1 și versul 2 (sau cea similară, dintre versurile 3 și 4) am vorbit, totuși, nu îndestul. Discutarea celorlalte corelări a putut clarifica, fără îndoială, aspecte însemnate din felul în care se presupun și se reclamă unul pe altul versurile fiecărui distih în parte — și din acest punct de vedere referirea expresă la corelația amintită a fost amînată cu profit. Va fi, însă, nevoie să revenim. Altfel, poate stărui impresia că despre ea am ajuns să știm mai puțin decît despre confruntarea versurilor 1 cu 3, sau 2 cu 4, sau chiar despre confruntarea celor două distihuri în cuprinsul modulării poetice originare. Or, într-un fel, *învecinarea versurilor* în arhetip apare ca asocierea cea mai „nejustificată", mai abruptă și mai temerară din toată sfera funcționalelor corelări arhetipale, ea ajungînd astfel să-l intrige, pe drept cuvînt, pe analist. Cele spuse nu sînt decît rațiunile pentru care am amînat tratarea deplină, în acest context, a problemei, ei revenindu-i un cadru aparte (capitolul „Vidul tropic", partea despre poetica juxtapunerii).

Chintesența

Proiectul de a gîndi articularea liricii românești printr-o drastică prelucrare reductivă a enormei sale ma-

Scanned with OKEN Scanner

terii — cernere ce i-a lămurit arhetipul — poate risca acum o împingere în extrem : esențializînd însuși arhetipul, vom spune că acesta admite o restrîngere semnificativă a sa la osatura a patru cuvinte. Am arătat deja în ce sens : idealitatea configurării catrinale a liricii denotă o concentrație a calităților fiecărui vers în cuvîntul său terminal sau de rimă. Intercorelațiile în întregul expresiv ale celor patru versuri rămîn reprezentate satisfăcător de confruntările acestor patru cuvinte chiar dacă, ipotetic, restul catrinei l-am socoti șters sau indescifrabil. E nevoie să examinăm această proprietate a arhetipului liricii românești cu atît mai mult cu cît creația lirică populară a altor comunități umane nu încumbă totdeauna rima, ori o probează numai sporadic. Pe de altă parte, să observăm că istoricii versificației socot îndeobște rima o apariție relativ tîrzie ceea ce deodată ar putea-o coborî în ochii multora la condiția de epifenomen al rostirii poetice, la condiția de ceva adăugat.

Să recunoaștem, pe drept, că producția obișnuită de poezie rimată creează îndestul impresia că rima nu ar fi mai mult decît un moft al versificării. Remarcă la îndemînă, — poeziei ordinare îi poate lipsi orice, dar cu greu îi va lipsi rima ; ea este organul prin care se realizează cu succes o adevărată depreciere a poeziei. De aici, într-un fel, și reacția mai nouă o renunțării la rimă ca într-o dorință de purificare a poeticității.

Să lămurim, însă, cît de „adăugată" e rima poeziei. Purtarea discuției pe terenul arhetipului liricii românești ne pare cu totul fertilă.

Într-un studiu al său care a făcut carieră, Roman Jakobson consemnează : „Rima este numai un caz special, condensat, al unei probleme mult mai generale, mai fundamentale, de poetică, și anume *paralelismul*" *. Iar în continuare poeticianul citează un text din 1865 al lui G. M. Hopkins (reprodus în *The Journal and Papers*, London, 1959) după care structura poeziei este o structură de paralelism continuu... Așadar, să remarcăm

* Roman Jakobson, *Lingvistică și poetică*, în vol. antologic *Probleme de stilistică*, Editura Științifică, 1964, p. 110.

Scanned with OKEN Scanner

înlănțuirea de idei : pe de o parte, rima este prin excelență manifestarea paralelismului poetic, iar pe de alta, organizarea paralelistică, repetitivă aparține de însăși esența poeziei (Lotman : „poezia este structura ale cărei elemente se găsesc toate, la diferite niveluri, în stare de paralelism, avînd ca urmare o sarcină semantică determinată" *). Cu alte cuvinte, cu toate degradările istorice ulterioare sau colaterale generării autenticei poezii, rima, în principiu, nu este ingredient decorativ și superfluu, ci prestația specială a ceva poeticește esențial (paralelismul, repetiția). Trebuie, prin urmare, să preluăm cu grijă formulări ca aceasta : „Apărută în procesul canonizării repetițiilor sonore elementare, rima nu a fost deci un dat aprioric al poeziei, ci un rezultat al evoluției repetițiilor sonore din finalul versurilor" **. Dacă, pe considerentul adăugirii pe parcurs, ar fi să despărțim rima de esența poeziei —, atunci ar trebui, în virtutea aceleiași logici, să excludem și metrica, și împărțirea în strofe, și propensiunea expresiei lirice spre forme fixe globale etc. (aspecte care nu știm cînd se vor fi „adăugat") — dar așa ajungem să facem din zisa poezie „apriorică" un homunculus cu ochii lipiți...

Revenind, — iată că în arhetipul liricii românești există o extraordinară exemplaritate a dispunerii rimelor pentru întregul paralelism prin care acesta se configurează ca poezie. Grație faptului menționat că în arhetip versurile se raportează la cuvintele lor de rimă ca la concentratul lor funcțional, rima specific arhetipală (se înțelege : cuvintele de rimă) marchează însăși performanța organizării paralelistice a întregului. Altfel spus, măsura vitalei alcătuiri paralelistice a rostirii poetice se vădește în rimă și devine contrariant să vrei să gîndești în idealitatea sa modelul generării liricii noastre fără o referire la acest centru. (Într-o epocă în care unii lingviști stabileau apartenența „justă" a limbii române la limbile slave, un critic azi în desuetudine

---

* I. M. Lotman, *Lecții de poetică structurală*, Ed. Univers, p. 122.

** N. Constantinescu, *Rima în poezia populară românească*, Ed. Minerva, București, 1973, p. 25.

Scanned with OKEN Scanner

presupunea că lirica populară rusă, compusă în versuri albe, ar fi, tocmai datorită absenței rimei, mai închegată decît cea românească în care, ca efect al utilizării rimelor, nu se ajunge la o mai riguroasă organizare compozională simetrică a părților *. Or, cu gîndul la arătata proprietate a arhetipului liricii autohtone, ne vine greu să acceptăm vreo incompatibilitate principială între utilizarea rimei și atingerea performanței de organizare paralelistică a materiei poetice, dimpotrivă : rima relevă măsura acestei performanțe.)

Într-un fel precar, rima e văzută ca *omofonie terminală* a două cuvinte (mai rar, în locul unui cuvînt apare o construcție sintactică : *Correggio — înțelegi-o).* Suficiența unei asemenea descrieri poate duce la ideea că, în rest, cuvintele de rimă își sînt unul altuia indiferente cînd, efectiv, ceea ce leagă rima sînt chiar *cuvintele* în deplinătatea lor (pentru ca dincolo de ele unda rimei să vălurească identic apele versurilor întregi, fapt foarte activ poeticește atunci cînd fiecare vers — ca în cazul arhetipului — este o unitate puternic autonomizată). Dacă se consideră, însă, că rima trebuie abordată printr-o referire la înseși cuvintele asociate grație ei, atunci se ajunge, judicios, la observarea dublei corelații pe care, definindu-se, o înfăptuiește fenomenul rimării : deodată cu corelarea fonică (în plan formal) rima realizează și o corelare semantică (în planul conținutului) — și atunci devine de interes să cercetăm în ce poate să rezide raportul celor două cuvinte de rimă. S-a teoretizat pe această direcție natura dialectică a rimei, ea apărînd ca unitate a identității fonice și opoziției semantice : „coincidența fonică devine punct de plecare pentru realizarea opoziției dintre semnificații" **. Dar nici autorul nu pare întru totul satisfăcut de punctul pînă unde a ajuns cu această interpretare. Într-adevăr, nu e îndestul de clar în ce constă opoziția semantică a cuvintelor asociate prin rimă dincolo de o foarte convențională credință că orice cuvinte diferite s-ar afla automat într-un raport de opoziție se-

---

* M. Novicov, *Elemente de doină românească în cîntecul popular rus*, în vol. colectiv *Folclor literar*, I, Timișoara, 1967, p. 73.

** I. M. Lotman, *op. cit.*, p. 99.

Scanned with OKEN Scanner

mantică; potrivirea lor „din coadă" accentuînd această confruntare. Analiza producerii rimei în modelul reprezentativ al exprimării lirice românești tocmai că pune în criză vagul unei asemenea interpretări : aici, sistematic, cuvinte sinonime ca înțeles le aflăm rimînd ba cu un alt cuvînt, ba cu exact înțelesul antonimic al acelui cuvînt — deci cînd și cum se realizează opoziția semnificațiilor ? Zisa opoziție dintre semnificații se vădește o idee laxă și nelămurită — și apare astfel tocmai pe situația arhetipului, adică nu pe una oarecare : ne aflăm cu proba chiar la origini, la temelia rațiunii de a fi a rimei în rostirea poetică.

Dar iată că tot structura arhetipală a rimării românești este în stare să ne clarifice în ce constă acea dialectic bănuită opoziție semantică a cuvintelor terminale de vers — căci credem și noi că o asemenea opoziție, aparținînd de însăși esența și funcția primar paradigmatică a rimei, există. În modelul la scară redusă al liricii românești se poate vedea limpede cum rima colează (prin medierea cvasiidentității fonice) termeni opuși prin aceea că aparțin de două mari clase semantice într-adevăr polarizate : pe de o parte — termeni ce transpun în limbaj starea universului interior, subiectiv, pe de alta — termeni comunicînd înfățișările universului obiectiv, din afară. Acesta e jocul mare al rimei ce se relevă în arhetip, adică dincolo de universalizarea convențională și de degradările ulterioare ale prezenței ei în poezie. Acolo, la bază, ea e o tehnică a legării interiorității și exteriorității, ceea ce rimează mereu sînt eul și lumea, ființa individuală și Firea :

Așa mi-a cîntat cucu
Să mă mînînce doru.
Așa mi-o cîntat mierla
Să mă mînînce jelea.

(5 — 393)

Surprinsă astfel în esența naturii sale originare, adică surprinsă vizînd asocierea acestor planuri polare, rima cu greu ar mai putea fi tratată ca un oarecare adaos

Scanned with OKEN Scanner

ori agrementare a unui spațiu liric „dat" : a vorbi despre punerea în relație a lumii adînci a ființei cu restul, cu lumea de dincolo de ea, nu înseamnă oare a vorbi despre chiar constituirea carnației definitorii a liricii ?

Funcția consemnată o îndeplinesc identic ambele rime bimembre ale arhetipului. Dar tehnica rimării arhetipale mai înseamnă și o anume presupunere reciprocă a celor două rime bimembre — și am vorbit deja, în acest sens, de *tandemul rimelor* ca de o caracteristică matricială a rostirii lirice românești. De fapt, ideea de tandem al rimelor nu e străină de nici o teorie a versificației atunci cînd se distinge între rime împerecheate, îmbrățișate și încrucișate ca între forme diferite de conlucrare a două rime bimembre în structurarea întregului expresiv al strofei tipice de patru versuri. Abordarea e judicioasă : fenomenul rimării nu presupune doar o relație intrinsecă, ci și una extrinsecă. Numai că, iarăși, teoretizările obișnuite rămîn la înregistrarea aspectului formal al conlucrării rimelor în alcătuirea strofică a poeziei, la dispunerea poziționlă a lor în aria textului, ca și cînd tandemul rimelor nu ar fi și purtătorul unei marcante potențialități de semantizare a frazării poetice. Arhetipul liricii românești ilustrează din plin tocmai această proprietate. Aici tandemul rimelor operează prin excelență ca instrument al semantizării poetice de întreg, ceea ce presupune importante rigori de alcătuire a sa, rimele bimembre implicîndu-se pînă acolo încît, după cum am spus-o, ajunge o jumătate a tandemului ca să putem prevedea teoreticește (măcar în sensul „orizontului de așteptare") cealaltă jumătate. Calitatea arhetipului de poezie împlinită și speculară (autoreflexivă) atîrnă așadar în mod hotărîtor de calitatea dispunerii în tandem a rimelor (cei patru termeni de rimă fiind nu numai concentratul semantic al fiecărui vers în parte, ci, prin organizarea lor în tandem, concentratul acelor relații dintre versuri prin care se încheagă exemplar expresia poetică de anvergură catrinală.

De altfel (pînă la a vorbi de ulterioara complicare istorică a soluției semantizării poetice de întreg vădite genuin de tandemul arhetipic al rimelor bimembre), să

Scanned with OKEN Scanner

remarcăm că regula tandemului transpare, sub înfățișări particulare, din toate modulările catrinale cercetate de noi atunci cînd ne-a preocupat să distingem cît mai bine de rest ceea ce reprezintă, pentru eternitate, performanța constitutivă originară a frazării lirice românești.

Putem presimți regula, bunăoară, într-o structură catrinală de tip sinonimic :

Negru-i badea ca tina,
Și mi-i drag ca inima ;
Negru-i badea ca lutu,
Și mi-i drag ca sufletu

(5 — 493) *

pe care o putem transcrie rezumativ, prin tandemul rimelor sale, astfel :

$$\frac{\text{tina}}{\text{lutu}} \simeq \frac{\text{inima}}{\text{sufletu}}$$

Sau iată controlul deținut de tandemul rimelor într-o structurare expresivă antonimică — și încă în una minimal dezvoltată după exigențele tandemului :

Cine-a scornit urîtu,
Fie-i trupu ca lutu
Și fața ca pămîntu.
Cine-a scornit dragostea,
Fie-i trupu ca floarea.
Fața ca duminica

(7 — 283)

adică :

$$\frac{\text{urîtu}}{\text{dragostea}} \simeq \frac{\text{lutu}}{\text{floarea}} \simeq \frac{\text{pămîntu}}{\text{duminica}}$$

* Într-o variantă mai dezvoltată aflăm : „— Bade, bădișorul meu, / Șapte ani de nu-i veni / Eu pe tine te-oi dori. / Vină negru ca tina, / Mi-i fi drag ca inima ; / Vină negru ca lutul, / Mi-i fi drag ca sufletul...“ (5 — 480.)

C-da 190 coala 14

Scanned with OKEN Scanner

adaosul la tandemul rimelor rezidînd aici în raportul ultimei antonimizări poetice, — dovadă acel „și" la care se apelează.

În sfîrșit — o concrețiune lirică de tip „androgin" :

Zis-a badea c-a veni
Luna-n ceri cînd s-a ivi !...
Ies afară, luna-i sus,
Badea o vint și s-o dus ;
Ies afară, luna-i jos,
Badea o vint și s-o întors !

(9 — 88)

al cărei algoritm structiv îl aflăm condensat în tandemul rimelor astfel :

$$\frac{\text{sus}}{\text{jos}} \simeq \frac{\text{dus}}{\text{întors}}$$

— ultimul raport fiind al sinonimelor *plecării* iubitului după o întrevedere simțită, iată, ca și cînd n-ar fi fost de cea rămasă să contemple trează, pînă la capăt, mediul erotic al nopții vegheate de lună.

Cîmpul fenomenal în care se situează laolaltă exemplele date este îndestul de prevestitor al tandemului exemplar al rimării arhetipale dar, evident, pe acest ansamblu, e mai greu de vorbit de predicția tandemului rimelor în baza unei părți a lui, căci tipul structurării catrinale rămîne variabil, așadar nedefinit. În arhetip, în schimb, definitoria reunire de tip *coincidentia oppositorum* a celor patru versuri (adică „androginismul" său structural) se reflectă într-o determinare pe cît de strînsă pe atît de bogată a rimelor, cuvintele terminale de vers satisfăcînd conținutul și ordinea următoare : *cuvînt — alt cuvînt — antonimul primului — sinonimul celui de-al doilea.*

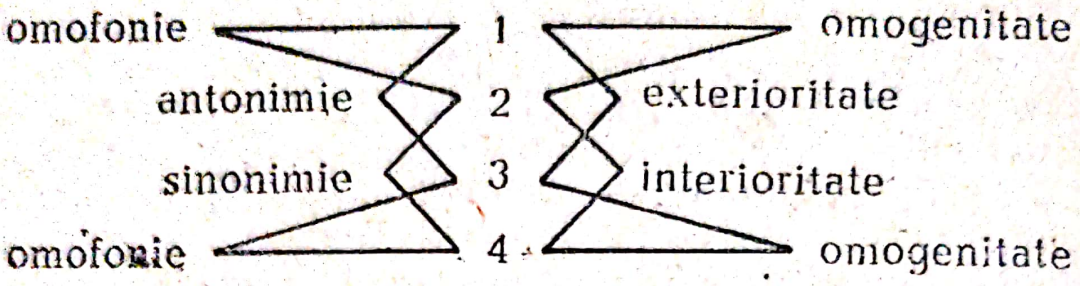
Pentru a se putea intercondiționa astfel, cuvintele de rimă trebuie să fie de o anume omogenitate lexicală. În catrinele arhetipale un substantiv rimează statornic cu alt substantiv (îl cheamă, am spune), un verb cu alt verb ș.a.m.d. Poate că asemenea rime gramaticale de

Scanned with OKEN Scanner

același fel să pară monotone și banale unei anumite estetici convinse că rimarea cu adevărat prețioasă trebuie să asocieze cuvinte nu sincategoriale, ci heterocategoriale, iar pe fondul eterogenității terminologice să vîneze pe cît posibil rimele-unicat. Dar, după cum se vede, în arhetip omogenitatea lexicală a rimelor are o rațiune profundă a ei aparținînd de scopurile optime semantizării poetice a unui cîmp verbal determinat. Mai ales prin asemenea rime sincategoriale e satisfăcută, în chiar punctele-cheie ale textului poetic, acea condiție generică a organizării lui paralelistice fără de care ne-ar veni atît de greu să surprindem natura liricii ca „scriitură". Tandemul rimării arhetipale este prin excelență o rimare de profunzime, față de care rima rară a poeziei culte e mai mult bucuria unui artificiu ; și oricît acest artificiu ar înviora rostirea poetică, performanțele sale rămîn să evoce mai degrabă condiția alienată a rimei decît acea calitate (probată de arhetip) a înrădăcinării sale adînci în semantica unei forme specifice de discursivitate, înrădăcinare ce justifică aprecierea tandemului rimării arhetipale ca adevărat „dispecerat" al producerii poeziei. De altfel, nici nu știm cu cît este mai rară așa-zisa rimă rară (ca rimă ideală) comparativ cu legarea perfectă în tandem (prin satisfacerea tuturor intercondiționărilor arătate) a patru cuvinte. Tandemul rimelor propriu arhetipului expresiei lirice românești este chiar rima rară a lirismului nostru originar — o „rimare la pătrat", cum am numit-o. Ea este rară prin complexitatea „setului de restricții", ce acționează aici : pe lîngă greutatea lor sintactică în vers, cele patru cuvinte trebuie să fie omogene *morfologic* (două cîte două sau chiar toate), să probeze două cîte două o omologie *fonetică* terminală și tot două cîte două — dar în contrapunct cu omogenitatea și omofonia — să trimită deopotrivă la exterioritate și interioritate realizînd — pe de o parte, o confruntare terminologică de tip antonimic, pe de alta, una de tip sinonimic... Toate intercorelațiile cuvintelor de rimă se realizează de pe poziții fixe în întreg, ceea ce înseamnă că sînt definite sarcinile precise ale fiecăruia dintre

Scanned with OKEN Scanner

cuvintele de rimă 1, 2, 3 și 4 ca în următoarea reprezentare schematică :



După cum se vede, algoritmul rimării arhetipale se suprapune semnificativ aceluia al exemplarei alcătuiri de întreg catrinal a frazării noastre lirice. E ceea ce justifică concret considerarea rimării drept chintesență a combinatoriei fundamentale a textualizării lirice românești.

Apartenența de fenomenul rimării arhetipale a tuturor caracteristicilor specificate devine mai inteligibilă dacă privim rima, în principiu, ca pe o manifestare amplă a mecanismelor asociative ale psihicului. Exercitarea acestor mecanisme poate fi surprinsă prin observarea naturii cuvintelor prin care ne vine să replicăm spontan la auzul vreunui alt cuvînt. Cel mai banal exemplu : există toate șansele ca replica subită la auzul cuvîntului *masă* să fie tot un substantiv (solidaritatea lexicală a asocierilor) ; foarte probabil că vom asocia *masă — casă* (implicare fonetică), ori poate *masă — pat* (implicare antonimică) sau *masă — mîncare* (asociere sinonimică). Cea mai inefabilă dintre toate aceste pîrtii asociative active în rimarea arhetipală rămîne, desigur, cea a rezonanței obiect-subiect, natură-suflet, lume-eu în virtutea căreia lucirea *stelei* pe boltă, iat-o, „rimează" direct și fără nici o teorie cu *singurătatea* interioară... Fenomenul rimării comportă așadar un cîmp de determinații antropologice și ele sînt controlate maximal — „în buchet", am spune — de rostirea lirică arhetipală.

Din cele menționate nu decurge, de bună seamă, că rimarea după tipicul liricii originare reprezentative ar fi o comodă operație stereotipă. Densificată cu atribute (pe care la un moment dat le-am numit chiar restricții), rimarea în tandem arhetipal relevă o pretențioasă schemă subiacentă a cărei satisfacere concretă devine de fiecare dată un demers temerar în materia limbii. Tandemul perfect realizat nu abundă nici măcar în catrinele „androgine", adică în structurile care îl reclamă mai de aproape aproximîndu-l în varii forme de notabilă ingeniozitate :

Cînd îmi vine badea-n gînd
Mă leagăn ca frunza-n vînt —
Ca frunza *alunului*
În postul *Crăciunului* ;
Ca frunza *cireșului*
În postul *Sînpetrului*

(6 — 237)

— tandem ce ne amintește altul configurînd, de astă dată, un blestem al înstrăinării :

Să n-am Paști, să n-am *Crăciun*,
Să le fac umblînd pe *drum* ;
Să n-am Paști, să n-am *Rusale*,
Să le fac umblînd pe *cale*.

(5 — 263)

(Dacă nu remarcăm „participația" la arhetipul rimării, asemenea potriviri de cuvinte pot să pară un joc oarecare. Dar să observăm, de pildă, că raporturile *Crăciun-Sînpetru* sau *Crăciun-Rusale* cuplează pósturi sau sărbători aparținînd de perioade diametral opuse ale anului, adică se totalizează economic prin antonimie întrucît sînt asociate poziții calendaristice maximal depărtate una de cealaltă.)

Cît de dificil este să satisfaci deodată complexul de condiționări ale tandemului perfect se poate verifica, dacă nu imaginînd noi bulbi catrinali de asemenea marcă, atunci măcar punînd problema traductibilității

Scanned with OKEN Scanner

bulbilor reprezentativi ai liricii românești originare într-o altă limbă. Încercînd să respecte toate atributele rimării arhetipale, de bună seamă că traducătorul va resimți intercorelațiile terminale de vers ca pe un adevărat „calvar" al reconstituirii în altă limbă a semantizării lirice autohtone, mai ales dacă preia și metrica, în spațiul căreia cuvintele de rime își revendică de regulă un sfert, ba uneori mai bine de jumătate din vers! Dificultatea e semnul apartenenței profunde a scriiturii arhetipale la limba națională; lirismul este al limbii, înfloreşte pe unicitatea ei.

Tratarea rimei arhetipale ca tandem a patru cuvinte ne pare răspunsul necesar la o întrebare în suspensie, jenantă chiar pentru unii iubitori ai poeziei minore: nu cumva versificația populară, pînă în piesele ei reprezentative, e prea comodă vădind mereu, cu rimele ei sincategoriale, economia de efort? După ce consemnează o călinesciană punere la punct a „rimei pentru rimă" („frumusețea" rimei rezidă, după ilustrul critic, în felul cum participă ea la imagine și idee), un analist al versificației românești ajunge să constate, totuși, în cele din urmă: „Din întreaga argumentare a lui Călinescu lipsește o singură verigă: din ce cauză, în poezia minoră, predomină rima sincategorială" *. Remarca e făcută, dar autorul nu poate ieși nici el din convenționala gravitare în jurul presupusei comodități, răspuns care, dacă ar fi să-l credem, atunci ar trebui, logic, să apreciem și poezia de vers alb ca pe o emanație a comodității, cînd numai că rațiunile ei vor fi fiind altele. (Evident, poezia proastă iese din discuție; dar rima omogenă lexical nu e apanajul unei atare poezii minore, ci al întregului fenomen originar al liricii românești, cu diamantele ei catrinale de extremă organizare expresivă.)

Să ne oprim o clipă asupra cuvîntului de rimă al versului 4 — și nu întîmplător asupra lui: în „ritualul" arhetipal al rostirii lirice, acest vers 4, întrucît e sinonimul altuia, ajunge să fie cel mai suspectat de gratuitate, de figurație redundantă, „ideea" poetică putîn-

* I. Funeriu, *Versificația românească*, Editura Facla, Timișoara, 1980, p. 29.

Scanned with OKEN Scanner

du-se, chipurile, dispensa fără pierdere în primul rînd de el. (De bună seamă că „ideea" poetică unii o înţeleg ca pe ceva foarte circumscris aruncat într-un fel de băltoacă a textului, o baltă, la o adică, asanabilă critic.) Dar ce fel de umplutură comodă cu vorbe să fie acest vers 4, rima lui ce îi concentrează atribuţiile, cînd cuvîntul terminal trebuie riguros selectat şi etanş potrivit la instalarea concretă în expresie a altor trei terminale ce îl condiţionează, ele însele intercondiţionîndu-se în caruselul semantizării poetice de ansamblu? Comodă ar fi oricare altă situaţie care să te scutească de aflarea unui cuvînt atît de filat de acea reţea a restricţiilor ce controlează întregul spaţiu al frazării lirice arhetipale. Comoditatea „în formă" şi redundanţa „în conţinut" sînt etichete pe care „estetica originalităţii" uneori şi le pune singură pe ochi gîndind că ar putea privi miracolul ancestral al poeziei.

Cînd cele patru cuvinte terminale se regăsesc în mod fericit unul pe altul (chiar cu preţul asonanţei, ea fiind admisă fără frisoane călofile*) asocierea lor — ca într-un „Evrika" al rostirii — pare atît de vitală pentru lirică încît rimarea în cauză are toate şansele să fie consacrată ca un bun de largă circulaţie, adică să devină *tandem itinerant*, pe scheletul lui articulîndu-se diverse alcătuiri catrinale. Depistăm astfel, pe lîngă o funcţie a tandemului de focalizare şi „dispecerat" în interiorul expresiei, şi o funcţie externă a lui, ea însăşi bogată: perenizată ca tandem itinerant, gruparea celor patru cuvinte asigură stabilitatea profilului particular al exprimării noastre lirice, apare ca o mnemotehnică a conservării şi perpetuării acestui profil; rimarea itinerantă este deci generativă, o disponibilitate curentă a „împielităţii" optime în palpabile valori expresive a ordinii arhetipale... Un astfel de tandem itinerant, de remarcabilă carieră lirică, este

$$\frac{\text{nor}}{\text{stele}} \simeq \frac{\text{dor}}{\text{jele}}$$

* „...versificaţia folclorică admite atît *rimele perfecte*, cît şi *rimele aproximative*, pe care le numim *asonanţe*" (Ladislau Gáldi. *Introducere în istoria versului românesc*, Ed. Minerva, 1971, p. 54).

conținut deja în mai multe exemple pe care le-am dat. Mai adăugăm acum unul pentru aceea că relevă încă un raport de termeni, el însuși itinerant și combinîndu-se adesea cînd cu unul, cînd cu altul, cînd — după cum urmează să ilustrăm îndată — cu amîndouă raporturile tandemului menționat mai sus :

Săracu omu cu *dor*
Mult plînge sara la *nor*,
Pînă se face *izvor*.
Săracu omu cu *jele*
Mult plînge sara la *stele*
Pînă se face *vîlcele*.

(5 — 388)

Am îndrăzni să spunem că tandemul

$$\frac{\text{nor}}{\text{stele}} \simeq \frac{\text{dor}}{\text{jele}}$$

este mai mult decît unul itinerant : este un *tandem emblematic*. El e întrupat solid din patru termeni aparținînd deopotrivă de „fondul principal de cuvinte" al lirismului românesc, de cîmpurile lui semantice fundamentale. Apartenența termenilor în discuție la un asemenea fond e observabilă și pe cale statistică simplă ; dar prin teoretizarea tandemului rimelor (a tandemului itinerant emblematic) ajungem să desemnăm deodată nu doar prezența acestor termeni, laolaltă cu alții, într-o listă caracteristică, ci și un revelator „careu" al lor anume izvodit întru eternitatea articulării lirice autohtone... Am asocia, polemic, acestei considerații două remarci. Prima dintre ele o face la un moment dat un critic analizînd textualizarea poetică barbiană : căutîndu-i substraturile, el ajunge să vorbească de cuvinte „originare" ale poetului capabile să alcătuiască prin ele însele un sistem poetic omogen. „Purificate de orice contingență textuală, ele capătă energia de a putea reface la nevoie sistemul din care au fost extrase (...) Numai invocarea lor singură are darul de a crea, în prezența unui minim relațional (care rămîne pe al doi-

Scanned with OKEN Scanner

lea plan), împreună cu alte cuvinte de același tip, *raporturile* intertextuale ce duc la geneza textului". * A doua remarcă aparține unei analize de astă dată a limbajului poetic eminescian: stabilind fondul lexical de bază al marelui poet, analistul nu poate să nu constate, totodată, asocierea categoriilor definitorii ale universului liric urmărit într-un soi de constelații semantice. „Considerăm *constelație semantică* un grup de termeni lexicali între care se stabilesc diferite relații semantice, dominante fiind cele de sinonimie și antonimie. Își subordonează cel puțin două familii de cuvinte". ** După cum se vede, căutîndu-se — ca pe un fel de distilat — cuvintele originare sau de bază ale unui univers poetic, se atinge necesar, de fiecare dată, chestiunea relațiilor sau raporturilor acestora: de la *cuvintele* caracteristice la *limbajul* poetic, de la *selecția* termenilor la *combinarea* lor (ulterioară ?!), de bună seamă că rămîne o distanță ce trebuie avută mereu în vedere... Dar nu totdeauna se poate realiza o îndestul de lămuritoare cuprindere concomitentă a distilatului lexical și a distilatului relațional într-o înalt situată imagine de sinteză. Prin ceea ce am numit tandem emblematic al rimelor se încearcă — credem, satisfăcător — o asemenea reprezentare extrem sintetică pentru ceea ce este fenomenul originar al liricii autohtone. Reprezentativă selecție din selecția *cuvintelor* originare ale liricii noastre originare, tandemul emblematic este totdeodată și o descriere de esență a *raporturilor* originare ale părților în întregul rostirii.

(Apt să reprezinte în materia limbii arhetipul liricii tradiționale, — să subliniem, în cazul nostru, că tandemul emblematic — cel dat, sau altele asemănătoare lucind puternic în seria celor itinerante — traduce și rezumă la nivel terminologic nu o experiență poetică individuală, ci un întreg esthesis românesc. Se poate avansa pe această direcție pînă la a cerceta dacă — și cum — conceptul de tandem emblematic poate fi

---

* Marin Mincu, *Ion Barbu. Eseu asupra textualizării poetice*, Ed. Cartea Românească, București, 1981, pp. 231—232.

** D. Irimia, *Limbajul poetic eminescian*, Ed. Junimea, Iași, 1979, p. 463.

Scanned with OKEN Scanner

omologat ca „boaba de rouă" ce oglindește specificul nostru național. Semnificativ ni se pare — fiindcă fu vorba de Eminescu — faptul că termenii tandemului emblematic

$$\frac{\text{nor}}{\text{stele}} \simeq \frac{\text{dor}}{\text{jele}}$$

se regăsesc prezenți și între cele mai de seamă „cuvinte originare" ale lexicului poetic eminescian *... Dar cu privire la racordul eminescianismului la arhetipul liricii românești, ca și cu privire la chestiunea mai largă a conținerii în glăsuirea arhetipală a unui limpede miez de viziune autohtonă asupra lumii — va fi să ne întreținem ulterior.)

* Vezi D. Irimia, *op. cit.*, pp. 260—261.

Scanned with OKEN Scanner

VIDUL TROPIC

Descrierea configurației ideale a expresiei lirice românești, așa cum a prins contur pînă acum, iscă o întrebare ce pare a tulbura fundamentele demonstrației: dar tropii — s-ar putea replica —, figurile de stil, cu viṭalul lor energetism poetic — unde-s? (Între tropi și figuri de stil nu facem, în contextul de față, nici o distincție.) Modelul exemplar al rostirii noastre lirice, după cît se vede, pare să nu prea aibă nevoie de punerea în rol a clasicilor tropi... Or, ce fel de reprezentant al întregii lirici ca gen poate să asigure un asemenea model — ce trece senin peste rostul figurilor de stil — cînd oricine învață încă din școală ce-i poezia tocmai prin referire la epitet, comparație, metaforă?

Fără îndoială că ignorabile — s-ar zice — de teoretizarea arhetipului liricii autohtone, epitetul, comparația, metafora apar ca adevărate „flori de mină" în rocile aurifere ale creației tradiționale — și mulți se preocupă să le releve ca și cînd ar fi vorba de un demers decisiv de valorizare a poeticității rostirii originare. Cu atît mai mult, așadar, s-ar cere lămurit și din perspectiva lucrării de față în ce ar putea să rezide raportul eludatelor figuri cu paradigma liricii.

Fiindcă ne aflăm prinși într-o discuție asupra generării poeziei în acest fel ce pare să nu acorde cuvenita grijă tropilor, să evocăm că încă cu douăzeci de ani în urmă ne-am pus problema exact din perspectiva acum absentă: ne interesa atunci fenomenul auroral al genezei celor mai notorii figuri de stil — epi-

Scanned with OKEN Scanner

tet, comparație, metaforă — văzînd în ivirea lor perînd în lume însăși afirmarea treptată a puterilor poeziei ca distinct mod de cunoaștere și exprimare *. A trebuit să treacă destulă vreme pentru ca acum, încă uimiți de miracolul „glosolaliei" poetice, să credem că am identificat un arhetip rezumator al ei — dar în ce mod : de parcă — vom vedea îndată — ceea ce s-ar auzi în alveola arhetipului ar fi mai ales *tăcerea tropică*, una în care — cel mult — figurile de stil ar sta absorbite, nearătate încă...

Procedeul de lucru utilizat în studiul amintit comportă un dublu subterfugiu :

Pe de o parte, el se întemeiază pe cunoscutul principiu filosofic al unității logicului cu istoricul avansînd ideea că despre geneza *istorică* a figurilor de stil, îndepărtată și cețoasă, am putea vorbi mai lesnicios mutînd problema pe cazul generării *logice* a tropilor în cuprinsul unei creații poetice individuale — desigur, una de clasă, cum este cea eminesciană : evoluția instrumentarului poetic eminescian reproduce în mic — așa cum evoluția embriologică o reproduce pe cea paleontologică — evoluția istorică a instrumentarului poetic. Stabileam astfel că perioada de început a marelui poet (creația de pînă la vîrsta de 20 de ani cînd el urcă abrupt panta spre aflarea de sine) este vădit divizibilă într-o fază a poeziilor (publicate la 16—17 ani) dominate de *epitet*, urmată de o altă fază (18—19 ani) cînd predominantă devine utilizarea *comparației*, pentru ca, în sfîrșit, într-o a treia fază, terenul să-l cîștige instrumentul subtil al *metaforei*. (De fapt perioada de exersare a metaforei curge, cu toată puterea, peste granițele primei tinereți a poetului, în epoca deplinătății creatoare ; ajuns în stăpînirea exprimării metaforice, Eminescu realizează primele capodopere — *Venere și Madonă*, *Epigonii*, *Mortua est* —, și astfel devine el însuși.)

Pe de altă parte, se impunea atunci să justificăm caracterul necesar al înlănțuirii — în ordinea specifi-

* *Eminescu și geneza figurilor de stil*, în „Revista de filozofie", tomul 12, nr. 9, 1965.

cată — a celor trei faze la Eminescu, cu atît mai mult cu cît etalam o atare devenire ca pe o schiță a însăși constituirii istorice a figurilor liricii. Dar — căutate — cercetările de dialectică a cunoașterii artistice se arătau în această privință posace — ca să nu spunem că nu le-am găsit. A trebuit să procedăm *prin analogie*, invocînd teoretizările — mult mai avansate — referitoare la... geneza istorică a tipurilor de judecată. O făceam în ideea că între dialectica apariției eșalonate a tropilor, în planul cunoașterii sensibile, și dialectica apariției eșalonate a tipurilor de judecată, în planul cunoașterii logico-teoretice, numai că trebuie să existe o similitudine de esență, așadar punți euristic practicabile. Într-adevăr, descopeream astfel că ordinea generării epitet-comparație-metaforă își are un remarcabil și elocvent corespondent în ordinea generării tipurilor de judecată, memorabil tratată de Hegel : judecată calitativă — judecată de reflexie — judecată de necesitate... Ordinea constituirii în timp conturează totodată o ierarhie, exprimă un crescendo valoric — desigur fără anularea rostului vreunei forme : „Diferitele specii ale judecății — scria filosoful german — nu trebuie considerate ca stînd, cu aceeași valoare, una lîngă alta, ci, dimpotrivă, ca alcătuind o succesiune de trepte, iar deosebirea lor se întemeiază pe semnificația logică a predicatului". *

Hegel, și cu el logica dialectică, consideră drept cel mai simplu, mai elementar raport de noțiuni *judecata calitativă* (de exemplu : „crinul este alb"). Similitudinea dintre judecata calitativă și raportul cuvînt — *epitet* e evidentă : chiar prin definiție, rolul epitetului este să exprime însușirile estetice, calitățile estetice ale lucrurilor sau acțiunilor pe care le determină. Se poate spune deci că epitetul stă, în cadrul cunoașterii artistice, pe aceeași treaptă pe care stă judecata calitativă în cadrul cunoașterii teoretice ; judecata calitativă, pe de o parte, și epitetul pe de alta, constituie formele elementare ale raporturilor de termeni. (Epi-

* G. W. F. Hegel, *Enciclopedia științelor filosofice*, partea I, *Logica*, Ed. Academiei, București, 1962, p. 302.

Scanned with OKEN Scanner

tetul „alb", frecvent la începutul creației eminesciene — „crini albi", „narcise albe" —, realizează împreună cu cuvîntul „crin" un raport estetic atît de elementar încît s-ar putea naște întrebarea dacă mai poate fi vorba aici de cunoaștere artistică. Poate fi, în aceeași măsură în care judecata „crinul este alb" reprezintă — și reprezintă! — un act de cunoaștere teoretică. Această judecată afirmă că unui crin îi este proprie o anumită culoare — și oricît de săracă ar părea asertiunea, ea constituie un act gnoseologic dintre cele pe care gîndirea a trebuit să le stabilească în primul rînd pentru a putea ajunge la edificii raționale superioare. Cînd, în poezie, cuvîntului „crin" i se adaugă epitetul „alb", actul gnoseologic nu mai este același. „Alb" de astă dată, semnifică puritatea, candoarea. Se realizează acum un act de cunoaștere sau valorificare artistică.)

Mai departe: logica dialectică consideră că judecății calitative îi urmează, ca o formă evoluată, *judecata de reflexie* (de exemplu: „această plantă este bună de leac"). „Judecata reflexiei — comentează Hegel — se deosebește, în genere, de judecata calitativă, prin aceea că predicatul ei nu mai este o calitate abstractă, nemijlocită, ci este în așa fel, încît printr-însul subiectul se arată raportat la altceva". * Dar, prin definiție, ce reprezintă *comparația* ca figură de stil? Pentru prima dată în ordinea tropilor un lucru este raportat la altceva, exterior lui, este pus în legătură cu altceva. Prin comparație gîndirea artistică descoperă, figurat vorbind, judecata ei de reflexie. Comparația are deci, față de epitet, aceeași situație ierarhică pe care o are judecata reflexiei față de cea calitativă. Și judecata de reflexie este superioară celei calitative deoarece a cîștigat în universalitate. Judecata, ca act reflectoriu, trebuie să cuprindă obiectul în concretitudinea sa, or, „concret" înseamnă nu numai unitatea în diversitatea internă (autoraportul lucrului), ci și unitatea cu diversitatea externă (heteroraportul lucrului).

* G. W. F. Hegel, *op. cit.*, p. 305.

Scanned with OKEN Scanner

Un asemenea heteroraport exprimă, în domeniul ei și în felul ei, comparația.

Dar *metafora?* Deosebirea categorică și esențială dintre comparație și metaforă nu constă — cum se spune adesea — în faptul că prima este o comparație explicită, iar a doua o comparație implicită, ci în aceea că pe cît timp prin comparație un obiect este raportat la alt obiect exterior lui, în cazul metaforei un obiect este identificat cu alt obiect. La tînărul Eminescu principele Știrbey nu este ca o acvilă, el este literalmente acvila, stînca, leul, tunetul. Este o deosebire importantă. În vreme ce comparația se poate face între aspecte, laturi mai mult sau mai puțin esențiale ale obiectelor sau fenomenelor, metafora nu poate realiza identificarea decît pe baza unității de esență a diverselor obiecte sau fenomene. Iată dar în ce ar consta progresul gnoseologic înlesnit de metaforă: decretînd identitatea termenilor pînă la înlocuirea unuia prin celălalt, metafora descoperă printr-un puternic șoc emoțional esența estetică a obiectelor. Sînt, în aceasta, suficiente motive pentru a ne gîndi la *judecata de necesitate*. „Metafora — scrie Tudor Vianu — realizează un transfer de la o noțiune la alta care ne permite a exprima pe una din ele prin cealaltă" *. „Realitatea uneia în același timp nu este a sa, ci este ființa celeilalte" ** — completează parcă Hegel scriind, de fapt, despre judecata de necesitate și laturile ei. Sau: „Metafora — observă același Vianu — este susținută psihologicește de percepția unei unități a lucrurilor prin vălul deosebirilor dintre ele" ***, „adică a identității conținutului în deosebirea sa" **** — explică Hegel ce se înțelege prin judecata necesității... Se poate spune deci că metafora stă, în cadrul cunoașterii artistice, pe aceeași treaptă pe care stă judecata necesității în cadrul cunoașterii teoretice și, așa cum judecata de necesitate urmează în mod necesar judecății de reflexie, la fel

---

* Tudor Vianu, *Problemele metaforei și alte studii de stilistică*, ESPLA, București, 1957, p. 9.

** G. W. F. Hegel, *op. cit.*, p. 308.

*** Tudor Vianu, *op. cit.*, p. 19.

**** G. W. F. Hegel, *loc. cit.*

Scanned with OKEN Scanner

metafora urmează comparației ca un instrument expresiv-reflectoriu mai elevat. „Judecata de necesitate (...) nu mai indică o înșiruire superficială și contingentă sau o simplă relație, ci determinarea substanțială a subiectului, care face cunoscută natura lui și care trebuie să aparțină subiectului sub sancțiunea inexistenței sale ca atare (...). Însușirea e necesară, universală, esențială" *. Este ceea ce realizează, în felul ei specific, metafora, manifestîndu-se astfel în cîmpul valorificării emoționale a lumii ca un pandant al judecății de necesitate din celălalt cîmp, gnoseologic.

Bine, dar — revenind — cum poate ignora arhetipul liricii toate acestea, adică aportul tropilor, fără să-i fie atinsă calitatea de expresie lirică potentă, puterea de a configura poezia ?

Să observăm că figurile de stil (ca și — mutatis mutandis — judecățile, în felul lor și în modul cum sînt unanim definite) ne apar ca *raporturi* de termeni, raporturi ce realizează în limbaj o reflectare umană a lumii. Or, mai înainte de alcătuirea acestor raporturi de explicită determinare semiologică a unor termeni prin alții, e de presupus că există realitatea termenilor înșiși, a cuvintelor ca atare, fiecare cu suculența lui nedrămuită încă. Gîndind dialectic, se poate decupa un atare moment — și mai ales e limpede că se poate vorbi de o mișcare, în aurora simțirii poetice (fie aurora istoriei, fie ea individuală), de la însimțirea estetică a cuvîntului ca atare spre valorificarea estetică a raportului de cuvinte. În studiul mai vechi arătam că, la începutul începuturilor, poezia lui Eminescu mizează într-o măsură semnificativă pe o serie de „categorii" poetice preluabile de-a gata, pe termeni cu o încărcătură poetică bine stabilită pe care îi valorifică artisticește, la rîndu-i bazîndu-se pe puterea de sugestie existentă în ei, chiar dacă tot mai mult nemulțumit de ea. În această primă epocă — scriam — se pot întîlni la Eminescu numeroase asemenea „categorii" poetice păstrătoare a unor îndelung solicitate

* Ath. Joja, *Studii de logică*, Ed. Academiei, București, 1960, p. 69.

Scanned with OKEN Scanner

potențe lirice, pe care acum, intrînd în poezie, el însuși le solicită. În prima stihuire, *De-aș avea*, strofele se construiesc în funcție de cuvintele simbolizatoare (comun simbolizatoare) „floare", „floricică", „porumbiță". Așa debutează Eminescu în lirică și, curios, în mod similar, pe baza acelorași „categorii" poetice, a debutat cumva și lirica românească cultă în ansamblul ei prin poeziile lui Ienăchiță Văcărescu *Într-o grădină* și *Amărîtă turturea*, în care se vorbește simbolic despre o rudă a porumbiței, turtureaua... Cu O *călărire în zori*, cea de-a doua poezie, luată în ordinea elaborării, tînărul Eminescu îmbrățișează simbolurile mitologice, alt soi veleitar de „categorii" poetice pe care le găsea, ca atîția poeți, pline de rezonanță: Chloris, Eol, Eco... Avalanșa de epitete ce vine să însoțească de aproape juvenilul apel la termenii „poetici" nu poate fi interpretată decît ca începutul reacției de neîncredere într-o asemenea sugestivitate naturală a cuvîntului considerat în sine și vehiculat pur și simplu în actul comunicării lirice. Este momentul ce marchează trecerea în evoluția expresiei poetice de la valorificarea estetică a cuvîntului la valorificarea estetică a raportului de cuvinte în sensul tropilor. Importanța trecerii de la cuvîntul poetic la raportul poetic de cuvinte, adică la figurile de stil, poate fi corect apreciată dacă se înțelege că acest fenomen exprimă pe planul gîndirii artistice ceea ce exprimă în sfera gîndirii logice trecerea de la concept la judecată. „Conceptul (...) — scrie Ath. Joja — este afectat de o anumită incapacitate reflectorie și nu se realizează decît la nivelul judecății, prin particularizare și determinare judicativă (...) El se dezvoltă și capătă valoare de adevăr în judecată" *. Judecata este deci, după Joja, „determinare judicativă" a conceptului; după Vianu, epitetul este un „determinant estetic" ** al cuvîntului —, ceea ce probează din două direcții cum cunoașterea omenească (punerea în termeni a lumii) evoluează în mod necesar de la cuvinte la raporturi de cuvinte.

---

* Ath. Joja, *op. cit.*, p. 67.

** Tudor Vianu, *Probleme de stil și artă literară*, ESPLA, București, 1955, p. 13.

C-da 190 coala 15

Scanned with OKEN Scanner

Modificînd puţin perspectiva, judecata nu este însă decît un mod de a scoate la vedere din concept (de a explicita) propriul său, ceea ce el presupune: căci nu acel conţinut imanent i se pune la îndoială, ci capacitatea de arătare în afară a lui (s-a vorbit — am văzut — de o „incapacitate reflectorie"). La fel şi tropii: în definitiv, ei caută să releve ceea ce experienţa sensibilă resimte ca aparţinînd mutual „categoriei" poetice. Parafrazîndu-l — fiindcă tot l-am pomenit — pe Hegel, am putea spune că judecata nu-i decît felul conceptului de a se „mortifica" (de a trece în contrarul său) spre a se înţelege astfel pe sine şi a reveni la sine. Judecata apare ca o tehnologie de permeabilizare a noţiunilor, cu revenire la ele, căci, în ultimă (ca şi în primă) instanţă, dominatoare şi mirifică rămîne „lumea ideilor" şi nu lumea judecăţilor, cu travaliul ei... Devine, în acest context, semnificativ şi de interes să menţionăm că Eminescu, în deplinătatea lui creatoare, după ani de experienţă poetică, atinge o treaptă pe care modul său de expresie, iată, nu mai trăieşte imperativ nevoia figurilor de stil. În paralela pe care G. Călinescu o face între *Mai am un singur dor* şi *Miorița*, el scrie: „Nu mai întîlnim nici un stil, nici o retorică, nici măcar metafore, fiindcă imaginile sînt ideile înseşi, ale poemului (...). Poezia a devenit anonimă, s-a coborît deci la modul folcloric. Cea mai mare însuşire a lui Eminescu este de a face poezii populare, fără să imite şi cu idei culte, de a se cobori la acel sublim impersonalism poporan"... *

Iată tocmai pe unde ocolind ne-am propus să facem racordul între discutarea funcţiei poetice a tropilor şi descrierea arhetipului liricii româneşti!

Arhetipul expresiei lirice autohtone este o paradigmă de poezie *categorială*, situabilă, ca modalitate, dincolo de utilizarea tehnologiei poetice a figurilor de stil. (Dacă spunem că o asemenea poezie *premerge* „frămîntărilor de limbă" ale tropilor, fapt ce se lasă întrevăzut prin cercetarea naturii catrinelor arhetipale, afirmaţia

---

* G. Călinescu, *Opera lui Mihai Eminescu*, vol. V, Ed. Fundaţiei, Bucureşti, 1936, p. 205.

conferă, desigur, poeziei categoriale un statut de fenomen originar, ceea ce pentru unii, însă, ar putea să însemne rudimentaritate. Să adăugăm, deci, că poezia categorială, întrucît se relevă ca o paradigmă absolută a rostirii, rămîne, totodată, și o etern rîvnită idealitate a expresiei, una ce se lasă definită teleologic, ca un scop de atins, dacă nu chiar ca o nostalgie perenă a expresiei poetice de pe întreg parcursul exercitării de către aceasta și pentru sine a tropilor ; un liman, desigur, greu de apropriat, după cum o arată munca la variantele pomenitei poeme-testament eminesciene. Dar aceasta este, acum, o altă chestiune.)

Structura arhetipală autentică, prin natura ei, nici nu are loc pentru tropi. Ea presupune mereu, după cum am văzut prin atîtea concreţiuni citate, cîte un mănunchi de patru versuri reductibile cu necesitate la patru cuvinte-cheie (categoriile ei poetice) plasate fiecare pe cîte o poziţie „tare", terminală. Spaţiul catrinal este unul dăruit în profunzime constelării acestor patru entităţi terminologice (și terminale) — cum ar fi, de exemplu,

$$\frac{\text{nor}}{\text{stele}} \simeq \frac{\text{dor}}{\text{jele}}$$

și nu un spaţiu rotunjit ca matrice optimă de germinare și înflorire a figurilor de stil. Mai mult, — s-ar putea spune că arhetipul parcă ar căuta anume un soi de vid tropic în care, suspendată, constelaţia celor patru cuvinte categoriale, de mare miză emoţională, să strălucească netulburat...

Nu se va confunda, sperăm, felul cum stau alături și se privesc cuvintele-cheie, într-un asemenea mănunchi, cu analizatele raporturi de termeni prin care se creează figurile de stil. Acolo, relaţia (îndestul de liniară) era una de determinare a unui termen prin altul, proces comparabil cu operaţia logică a judecăţii : se afirmă — am văzut — o legătură subiect-predicat (S este P) și, în baza semnificaţiei logice a predicatului, judecata apare clasificabilă ca de un tip sau altul... O analogie cu efectul de coprezenţă — de-

Scanned with OKEN Scanner

sigur, nu întîmplătoare — a celor patru jaloane semantice în arhetip nu mai încape, căci între ele nu se mai interpune prestația vreunei copule operatoare. Și atunci — cum? Principiul dominator este pur și simplu *juxtapunerea*.

Poetica juxtapunerii

Scurtimea, ca număr de silabe, a versului arhetipal, legile lui interne — ce fac posibilă restrîngerea semnificativă a versului întreg la un singur cuvînt — impun fiecărui rînd al textului catrinal un anume caracter enunțiativ, ceva de vorbire comună și de „propoziție simplă". Figurile de stil nu-și prea află astfel teren fertil între limitele versului (poate mai puțin epitetul, care apucă oarecum să „paraziteze" chiar în catrinele pronunțat categoriale). Dacă ar fi să respire în voie, tropii ar trebui, așadar, să-și întindă arcanele de la un vers la altul. Or, o regulă drastică a arhetipului anulează o asemenea alternativă: fiecare vers își revendică autonomia sa, neatîrnarea sa marcantă, sensul său împlinit: ingambamentul — total sau parțial — nu există și, ca atare, într-o mare măsură, poziția tuturor versurilor poate fi, demonstrativ, schimbată. E o autonomie ce face implicit ca între versuri să nu se instituie vreo relație de subordonare sintactică a unuia față de altul, nici măcar de coordonare.

Pentru a determina mai bine în puritatea sa această condiție de austeritate a succesiunii versurilor în arhetip (cum i-am putea zice juxtapunerii) dăm cîteva exemple de catrine care, oricît ar părea aservite rigorilor arhetipale, nu reflectă condiția în discuție: ele substituie juxtapunerea prin vreun element joncțional, — de pildă, construind o legătură cauzal-condițională prin „să", prin „de", prin „dacă":

Scanned with OKEN Scanner

Trage mîndra cu geana
Să se legene iarba.
Trage mîndra cu ochiu
Să se legene codru.

(7 — 65)

De străinătatea mea
Plînge iarba pe vîlcea ;
De străinătatea mare,
Plînge iarba sub piciorare.

(7 — 59)

Ardire-ai, lume, cu foc,
Dacă-n tine n-am noroc.
Ardire-ai, lume, cu pară
Dacă-n tine n-am ticneală.

(5 — 31)

Devine suspectabilă ca impură pînă și construcția prin „și" :

Dragu-mi-i rugul cu pene
Și de badea cînd am vreme ;
Dragu-mi-i rugul cu flori
Și de badea-n sărbători.

(5 — 63)

(Să observăm, în paranteză, că prin „și" așezat între două categorii poetice se construiesc adesea titlurile volumelor de versuri : „Roza și închipuirea" — ce titlu minunat ! —, „Muzică și memorie", „Soarele și liniștea", „Vîntul și marea" etc. Arhetipul liricii, privit sub aspectul modului său de a constela semantic patru cuvinte-cheie de vers, își află cumva o rudă în procedura unor asemenea denominări.)

Și dacă tot delimităm situația pură a juxtapunerii versurilor, curat nu ne mai pare nici cazul în care, într-un distih enunțiativ preliminar organizării catrinale a expresiei, se propune un soi de explicație a înmănuncherii termenilor ce vor urma apoi, în genul :

Cîtu-i lumea nu te-ncrede
La feciori și la fag verde ;
Fagu-și schimbă frunzele,
Feciorii drăguțele ;
Fagu-și schimbă frunzuța
Iar feciorul drăguța
Și se duce la alta !

(5 — 224)

Alcătuită prin curată juxtapunere este, însă, următoarea piesă — chiar dacă și aici structura catrinală a comportat preambulul a două alte versuri :

La mîndru din sus de sat
Este un măr mare, -ncărcat.
Crengile-i ară pe jos,
Mîndru-i tînăr și frumos ;
Crengile-i ară pe iarbă,
Mîndru-i tînăr și de treabă.

(5 — 275)

Nici un raport de „cauzalitate", nici o dependență ori „asemăluire" declarată nu mai coase la vedere, de astă dată, un vers de un altul. În locul unui normal continuum al frazării, cu topica și proiectivitatea sa, o pregnantă sacadare guvernează acum rostirea. Prin excelență, textul ne propune parcă o poetică a rupturilor, una prin care între versuri operante devin ambiguitatea sintactică, mutualitatea implicării, nedeterminarea relațională. Fiecare între marginile sale, versurile juxtapuse par a duce vieți paralele, — o asemenea realitate cauzînd uneori impresia că numai stereotipia poetică a rimării le-ar explica prezența alături și că (încă mai aspru judecîndu-le) jumătate din aceste versuri (cele de număr impar) nici nu se justifică : n-ar fi decît o pasageră umplutură, o soluție artizanală de saturare cu vorbe a melodiei, versuri passepartout, versuri pedală — și cum li s-a mai zis.

Dar — rememorînd descrierea de pînă acum a arhetipului — e limpede că un text construit prin juxtapunere, oricît de distincte i-ar fi părțile, nu stă numai-

Scanned with OKEN Scanner

decît și fatal, prin aceasta, sub incidența întîmplării ori a economiei de efort. Între corelarea cursivă a rîndurilor catrinei după clasicele proceduri gramaticale și ceea ce ar fi cu adevărat un conglomerat orb de versuri (fie ele și rimate) —, între aceste alternative soluția arhetipală a textualizării prin juxtapunere nu poate fi disputată: ea aparține categoric de o canonică genuină a semantizării poetice; prin ea se instituie, în ciuda aparențelor, un fecund model de semantizare.

Așa apreciind-o — și răsturnînd aparențele — să remarcăm că potența expresivă a juxtapunerii constă tocmai în particularitatea că așezîndu-se un vers peste altul ca într-o zidire fără liant, piatră pe piatră (tehnică exemplară de la Sarmizegetusa dacică pînă la Machu-Pichu), se ocolește astfel linearitatea determinării ce s-ar produce prin folosirea vreunui element jonctional concret. Din perspectiva tehnicii juxtapunerii, formele precise de agățare sintactică a unui vers de un altul (sau, condensînd, de atașare, a unei categorii poetice la o alta) — prin „să", prin „de", prin „dacă" ș.a.m.d. — s-ar putea zice că sînt obstacole ori subțieri ale putinței părților asociate de a conlucra plenitudinar la un sens de ansamblu. „Precara" modalitate a juxtapunerii se recomandă, așadar, ca o disponibilitate aparte de producere a unei tulburătoare incoativități semantice, una de care depinde însăși profunzimea lirică a constelării catrinale de versuri. O atare sudură semantică se manifestă, desigur, deoarece juxtapunerea este parte a complexului larg de reguli caracteristice structurării arhetipale a expresiei. Performanțele în plan semantic ale juxtapunerii arhetipale se datorează perfectei ei acordări coparticipative la întreg acest sistem de reguli. Bunăoară, ea ajunge să realizeze în succesiunea versurilor puternicele lor diferențieri de conținut prin aceea că, iată, un vers ce înregistrează deschis o ipostază a firii (a lumii exterioare) e urmat de un altul complet întors spre starea intimă a eului, apoi din nou urmează un vers „deviat" cu referirea spre curgerea norilor ori spre ondulele ierbii atinse de vînt și încă o dată un altul, părînd să nu știe de rest, coboară în condiția eului. Pe ansamblul catrinei ai

Scanned with OKEN Scanner

impresia că textul derulează poezii diferite, strîns întreţesute însă, aşa cum se pot împleti unele în altele, opunîndu-se, degetele de la ambele mîini. Căci, prin acelaşi sistem al reglementării arhetipale a frazării lirice, versurile — atît de net diferenţiate — nu pot fi deloc oarecare, ele îşi ţin luminile alături întrucît le convoacă, într-un anume careu, un algoritm structural de întreg. E suficient, în această privinţă, să trimitem la cele spuse cînd am analizat tandemul rimelor.

Cum se acordă şi „fac masă", cu conţinuturile lor concrete, versul 1 şi versul 2 (sau, în acelaşi mod, 3 şi 4) rămîne, totuşi, cel mai temerar şi mai de taină resort poetic creativ :

Plouă, plouă, iarba creşte,
Dorul mîndrei mă topeşte ;
Plouă, plouă, iarba-nspică,
Dorul mîndrei rău mă strică,
Inima mi se despică.

(7 — 83)

E o compatibilitate a liniilor alăturate pe care fiecare distih o declară nu ştim cum (ori nici nu o declară măcar), — şi faptul e cu atît mai remarcabil cu cît poezia ca poezie capătă astfel fiinţă fără să aibă nevoie — după cum spuneam — de prestaţia obişnuită a figurilor de stil. Lirica începe să se întrupeze cu adevărat prin această logodire simplă, două cîte două, a unor enunţuri succesive parcă decupate pe un fundal al golului, parcă încă înrourate de tăcerea de dinaintea rostirii. Ne vine în minte meditaţia extrem-orientală asupra plinului şi vidului, clasica pictură chineză în care o ramură de pin, o cascadă, stîncile ori alte întrupări ale principiilor primare răsar în mari parcele de vid, printre goluri pe care suprafaţa pictată pare să le reclame esenţialmente întrucît se doreşte imagine asupra totului... (Desigur, notînd această analogie involuntară, nu ne gîndim să sugerăm vreun alt soi de apropiere, ci numai potrivirea a două moduri de „scriitură" care, întrucît sînt străvechi, se ţin mai aproape de vid. Tehnica parataxei a fost remarcată — uneori

Scanned with OKEN Scanner

cu intrigare — și în vechile scrieri epice, de pildă, în romanele Mesei Rotunde, cu acel mod primitiv al lor de a lăsa pur și simplu părțile să se învecineze, în rest urmînd ca ele să-și comunice participarea la întreg pe căi subterane.)

Psihologia creației artistice ar putea face oricînd domeriul său de interes din cercetarea unor atare vecinătăți de versuri juxtapuse, ea pornind de la aserțiunea că ceea ce pare întîmplător și nejustificat la suprafață (sau chiar din punct de vedere logic) comportă, totuși, în adîncime, determinări specifice, explicabile prin mișcarea învăluitelor mecanisme asociative ale psihicului, cu operările și simbolica lui abisală. Iată următorul text :

Tot am zis mă duc, mă duc,
În urma-mi să crească-un nuc.
Lîngă nuc crească rujele,
Nu mai pot de-a mîndrii jele ;
Lîngă nuc crească bujori
Nu mai pot de-al mîndrei dor.

(5 — 22)

Textul pare absolut improvizat, o versificație la întîmplare în contul unei stări sufletești — fie ea și autentică — și s-ar putea ca mulți să nu-l ia în seamă, cu atît mai puțin să vibreze, la parcurgerea lui, cu imponderabilele simțirii proprii. Ar trebui, pentru gustarea și valorizarea lui, ca în receptor să se activizeze obscurul cod asociativ abisal care a funcționat atunci cînd textul s-a produs —, căci nu-i defel vorba de o înșiruire de versuri scoase din mînecă. Ele pot să pară astfel unei receptări deopotrivă distrate și dezarmate, identică celei — pomenite mai înainte — ce se înșală pe sine văzînd în motivele arhaice ale plasticii populare — ajunse, ca relicte, pînă la noi — o simplă ornamentică funciară. Dacă în receptor nu viază lumea categoriilor antropologice și releele imaginarului speciei, dacă matricea etnică și enculturația nu l-au modelat anume, încă se mai poate încerca o recuperare a lui

Scanned with OKEN Scanner

prin teoretizarea problemei și oferirea unui cadru informațional semnificativ.

Să semnalăm, așadar, că piesa poetică în discuție este ipostaza curat *lirică* a unui topos ce cunoaște și o ipostază *epică*, de largă circulație națională și nu numai națională : e vorba de baladele populare construite pe motivul — așa-numit — al „logodnicilor nefericiți". Acolo simbolica elementelor asociate e, în virtutea genului epic, ceva mai explicită — și de aceea ocolim acum prin epic.

Zic baladele acestui topos că doi tineri, a căror iubire — reciproc împărtășită — se lovea de obstrucții din afară, hotărîră, disperați, să se înece împreună. Părinții, îndoliați, plătind altora să-i caute, îi găsiră cu greutate. Morți, aduși la mal, glăsuiește o variantă — logodnicii se mai țineau încă strîns îmbrățișați. Oricum, fură îngropați separat, unul la răsăritul și altul la apusul unei biserici, ori de o parte și alta a unui drum (biserica și drumul fiind aici simboluri ale transcenderii, elemente mediane între lumi). Dar iată că din trupurile despărțite ale iubiților, din mormintele lor depărtate răzbiră în sus două plante — un brad și o viță, ori un trandafir și o rujă, rosmarin etc. Crescînd, cele două plante se tot întinseră una spre alta, pînă cînd reușiră să se atingă și să-și împletească crengile ca un arc peste calea ce suia la biserică, întru pomenirea postumă a dragostei lor... („Poarta sărutului" a lui Brâncuși, cu funcționalitatea ei de componentă a „Căii sufletelor eroilor" de la Tîrgu Jiu — așa cum am descifrat-o noi — admite o reducție arhetipală în sensul acestui topos al nuntirii în moarte, prezent și în „Miorița".)

Să revenim la textul liric citat. Dispensat de orice dezvoltare narativă, el comunică la persoana întîi intenția unei dislocări existențiale echivalente unei dispariții definitive din planul vieții de pînă atunci. Dar nu o plecare oricum, ci cu o rostuire a ei, adică una atitudinal-condiționată (prin acel „Crească" repetat în text). Pecetluindu-i plecarea în nedefinit, cel ce se rostește închipúie astfel un nuc (și nu e loc destul să ne referim aici la simbolica acestui copac de hotar între

Scanned with OKEN Scanner

lumi, popas al cucilor în trecerea lor dintr-o zonă în alta), iar lîngă nuc el închipuie și reclamă, totodată, ca pe un substitut al dispariției sale, două prezențe florale alăturate : rujele și bujorii. Ce poate fi această viziune — constînd într-o amenajare a locului desprinderii lui existențiale — dacă nu o *compensatorie* emblemă heraldică bătută parcă în cuie la porțile *iremediabilului*, o emblemă vegetală în sensul celei din balada cununiei în moarte? Dar poezia nu e, toată, aceasta (nu e deloc aceasta), căci nu am interpretat decît o parte — și pe sărite — a versurilor sale. Să remarcăm că întreaga viziune relatată nu se actualizează ; și nici nu știm dacă se va actualiza în real : nu-i de fapt decît cadrul prefigurat al unei plecări ipotetice („dovadă versul „Tot am zis mă duc, mă duc", vers perfect comparabil acelui „Și de-o fi să mor" din „Miorița" — eventualitate pe seama căreia acolo se construiește „decorul" cunoscutei apoteoze finale). În desfășurarea textului liric de care ne ocupăm, peisajul simbolic ce ar trebui — ce lege subtilă ! — să acopere urma celui ce s-ar înstrăina se încheagă eșalonat, prin intersectări la nivel de vers cu mărturisirea jalei și dorului său după o iubire aievea, arzătoare, această iubire fiind singurul lucru real și cert al poeziei. Or, abia printr-o asemenea interferență strînsă de versuri înțelegem că plecarea celui ce se rostește ar însemna de fapt o anulare asumată a putinței de a fi a cuplului erotic, anulare asumată care în baladă se producea prin înec. Împletirea iubirii vii, dar neîmplinite, cu propensiunea către o dureroasă rupere de tot, dar o rupere compensatorie prin simbolica — generată astfel — a plantelor crescînd laolaltă („salvarea prin simbol" — s-ar putea spune, dar ea rămîne proiect, e numai propusă — a fi sau a nu fi — sensibilității noastre), — abia în aceasta constă înțelesul și expresivitatea textului. O poezie — am zice — contrapunctică, închegată din aproape în aproape prin soluția procedurală a juxtapunerii.

Fără îndoială că prin suprapunerea comparativă, încercată de noi, a piesei lirice în discuție peste tratarea baladescă a „logodnicilor nefericiți" nu am desfăcut

Scanned with OKEN Scanner

vederii mecanismele asociative ale straturilor adînci ale psihismului uman (nici nu ne-am propus aceasta). Le-am confirmat doar existența și intervenția modelatoare prin dovedirea faptului că textul citat, departe de a fi întîmplător edificat, chiar dacă s-a creat spontan, se solidarizează unui răspîndit loc comun al imaginarului (și cu acest rost am pomenit la un moment dat și de „Poarta sărutului"). În concretul a ceea ce piesa lirică juxtapune întrezărim o esență asociativă mai generală, așadar aparținînd de o normativitate a psihicului de a realiza în profunzimile sale legături semiotice. Și credem, în această ordine de idei, că observarea micilor piese lirice marcate structural de juxtapunere rămîne cel mai limpede cadru de sondare a procedurilor creative subconștiente, căci procesele abisale de asociere transpar aici brute, nebruiate și nedisimulate de logica „deterministă" a lui „să", „de" „dacă" ș.a.m.d. (Abia ne abținem să nu vorbim aici de versurile de tip „Frunză verde...", care, împingînd procedura juxtapunerii in extremis, aduc cumva la suprafață și deconspiră o schemă elocventă aparținînd de esența sau algoritmul asocierilor creatoare de expresie lirică ale psihismului autohton.)

Să accentuăm totodată că juxtapunerea, ca modalitate poetică arhetipală, înseamnă ambianța cea mai favorabilă înfloririi structurilor sintactice recurente. Lipsa dependenței sintactice a unui vers față de altul conduce la o anume uniformitate de alcătuire a lor, creînd prin excelență teren propice unei desfășurări paralelistice — aproape ritualice — a enunțurilor în întregul expresiei catrinale (expresie pe care, altfel, am putea s-o numim rostire în patru enunțuri mai mult sau mai puțin izomorfe). Improprie afirmării tropilor, juxtapunerea, așadar, se arată cu totul favorabilă paralelismului sintactic — pînă la performanța că versurile ajung să nu difere, două cîte două, decît prin cîte un singur cuvînt... Dacă nu ar fi așa, adică dacă fenomenul de dispunere paralelistică a părților în întreg nu ar fi cu totul caracteristic măruntelor concrețiuni catrinale, atunci nici nu am mai ști în ce poate să rezide poezia, vraja lirică a acestor texte atît de vide de imagistică, atît de na-

Scanned with OKEN Scanner

turale și de lipsite de „insolitare" topică la nivel de vers, atît de simple și de concise ca număr total de cuvinte întrebuințate. O concluzie importantă rezultă de aici: gustarea liricii originare nu se prea poate face după notoriile legi ale vorbirii figurate (mai ales dacă sînt absolutizate), ci altcum, după legile simetriei, în acord cu o retorică — așa zicînd — „gestaltistă". O înaltă sete de geometrie pare a fi dominanta expresiei noastre arhetipale — și merită să repetăm această formulare. Tropii comuni propriu-ziși, chiar dacă sînt, chiar dacă pot străluci ici și colo, au o frecvență redusă, rămîn episodici și nu citirea lor, ci a modului de construcție, citirea preferențială a sintaxei contează. Formarea sensibilității pentru poezie înțeleasă ca formare cu precădere a gustului pentru noima (fără îndoială extraordinară) a figurilor de stil este una dintre exagerările didacticiste ale esteticii culte. Cel ce se pătrunde îndeajuns (prin ceea ce am numit „citirea sintaxei"), de canonica structurală a expresiei lirice primare o va descoperi cu uimire ca pe o soluție autonomă, cu totul aptă să configureze de capul ei o viziune și un model poetic al lumii.

Și totuși, să nu încheiem aceste pagini asupra poeticii juxtapunerii fără a concilia cumva în chestiunea distanței pe care arhetipul expresiei lirice românești o păstrează față de utilizarea celebrelor figuri de stil — epitet, comparație, metaforă —, față de acea „vorbire în imagini" în care, prin tradiția teoretizărilor de estetică, sîntem atît de îndemnați să vedem caracteristica fundamentală a poeziei.

Fără îndoială că, prin excelență, în „scriitura" arhetipală tropii nu se produc manifest și diferențiați, adică fiecare cu funcția sa concretă determinată de noi prin analogie cu specificitatea tipurilor de judecată. Dar, într-un fel, ei pot fi, totuși, presupuși — și anume ca o latență nedeslușită a chiar vidului tropic arhetipal, o latență aparținînd de subsidiarul juxtapunerii însăși. Căci dacă juxtapunerea, după cum am văzut, întreține, prin natura ei, o ambiguitate sintactică între părțile textului, oare nu am putea să privim aceeași juxtapunere și ca producătoare de ambiguitate tropică? Nu dormi-

Scanned with OKEN Scanner

tează în juxtapunere șansele de a se zămisli ale oricăreia dintre arătatele figuri de stil? Și nu ni se poate oare întîmpla ca, percepînd realitatea alăturării prin juxtapunere a două versuri, să lunecăm în impresia că sesizăm o „relație de trop" între ele? Juxtapunerea versurilor într-un distih se poate reda simbolic (de fapt, preluăm acest mod de notare) prin „A ; B" — sau, dacă e de specificat mai exact cazul părții a doua a unei alcătuiri arhetipale, prin „A ; [B]". Or, citirea sau ascultarea unui atare distih poate, într-adevăr, să creeze impresia nedefinită că un vers al său figurează ca să îl determine calitativ pe celălalt în sensul funcției proprii *epitetului* — situație ce s-ar putea reda convențional prin „A" sau B_1. Dar aceeași juxtapunere poate totodată să pară a propune o raportare reflexivă a unui vers la alt vers, în cunoscutul sens al *comparației* — situație care poate fi, eventual, schematizată prin $A \rightarrow B$ sau $B \rightarrow A$. În sfîrșit, stă în rezerva puterilor juxtapunerii să insinueze un soi de identitate tainică a versurilor succesive, în sensul tipic în care operează *metafora*: $A \equiv B$ sau $B \equiv A$. A rămas notorie încercarea poetului Ezra Pound de a dovedi subțietatea — pînă la anulare — a granței dintre juxtapunere și metaforă. El utiliza în scop demonstrativ o poezie de numai două versuri („Într-o stație de metrou") în care referirea unui vers la chipurile oamenilor din mulțime și referirea celuilalt vers la petalele de pe o ramură neagră * apar juxtapuse fără vreo legătură predicativă — și totuși percepem poezia ca expresia unei gîndiri metaforice. Noi vom păstra, însă, pentru juxtapunere distincția sa, în sensul celor arătate, o distanță a ei atît față de predicația metaforică cît și față de celelalte tipuri de predicație imagistică. Poetica juxtapunerii e una specifică și ireductibilă. Dacă încape — și încape — o conciliere între ea și figurile de stil, aceasta rezidă, socotim, în putința de a considera juxtapunerea ca pe un promițător *ur-trop*, ca pe o stare magmatică a tipurilor de determinare imagistică ce vor fi să se

* The apparition of these faces in the crowd: / Petals on a wet block bough.

Scanned with OKEN Scanner

autonomizeze ulterior. Altfel zicînd, formula „A ; B" marchează o „protoistorie" a figurilor poetice, un climat primar ce ascunde potențialitățile întru producerea lor. Și cum noi am încercat și propunem o reducție a întregii lirici la un arhetip, e semnificativ să arătăm că formula „A ; B" admite să fie tratată, din perspectiva metodologiei utilizate, ca exprimînd *reducția eidetică a tropilor*.

(Ath. Joja medita uneori asupra putinței desemnării unui „arhetip al logicii" printr-o formulă care să *reprezinte reducția ei eidetică*. El se oprea la principiul identității concrete [redabil prin expresia A = B]. În el — credea logicianul filosof — s-ar putea deslușI ascunse toate formele și categoriile logice *... Cu această parantează construim și noi o... juxtapunere ideatică pe meditația asupra liricii originare.)

„Ca" sau cedarea

Expresia lirică arhetipală poate privi, așadar, spre istoria poeziei ca spre tribulațiile instrumentalizării ulterioare, una cîte una, a potențialităților sale. După cum poate privi cu înțelegere și spre răbufnirea, într-o anume ordine, a formelor imagisticii în creația unui singur poet. Cele două priveliști relevă — am zis — o aceeași esență a devenirii limbajului liric. Între cadre oricît de largi, ori numai între cadrele unei căutări individuale, poezia satisface scenariul mental-dialectic al unei curgeri și transformări de sine, dar curgerea, episoadele devenirii se petrec *dincoace* de ceea ce am putea numi condiția statuară a rostirii lirice, desemnată de arhetip. Urmîndu-i, variile ahtieri și avataruri ale limbajului poetic, frumos integrabile (după cum am văzut) unei scheme procesuale, dau, fără îndoială, poeziei o

* Ath. Joja, *Logica și metalogica principiului identității*, în *Studii de logică*, II, Ed. Acad. R.S.R., București, 1966.

Scanned with OKEN Scanner

necesară conștiință a puterilor proprii ; totuși nu prea știm cum să arătăm cu mîna încotro se petrece această curgere (întrucît e istorie ori măcar cronologie) prin ea, într-un fel poezia luînd distanță, iar în alt fel dînd mereu ocol acelei parcă ieșite din timp glăsuiri lirice originare, în chipul arătat : mirifică juxtapunere, în proximitatea vidului, a patru versuri lapidar-enunțiative...

Dacă mai este nevoie, să adăugăm acum că spusele despre mișcarea expresiei lirice, despre parcursul epitet-comparație-metaforă ce întemeiază poezia tînărului Eminescu, — acele spuse pot fi verificate în plauzibilitatea lor, mai înainte de a sări cu gîndul pînă în larga universalitate a întemeierii istorice a liricii, pe cazul nașterii poeziei române culte. Anumit ne tragem aici, cît mai mult, după considerațiile altcuiva, spre a nu fi suspectabili că, aserviți unei teze, speculăm o realitate care, stufoasă, poate la o adică satisface fără a se... resimți și o schemă impusă ei din afară.

Iată remarcile pe care le găsim împrăștiate într-o lucrare deja citată de noi — asupra începuturilor poeziei române*. S-o luăm de la coadă spre cap :

Etapa juvenilă a poeziei autohtone de autor sfîrșește cu iscarea glăsuirii eminesciene. Fără îndoială, dar ce înseamnă, concret, aceasta ? Cuvintele lui Eugen Simion : „Nu este exagerat a spune că, îndată ce *metafora* (s.n. — I.P.) trece pe primul plan, începe o nouă vîrstă a liricii" (p. 49). Înainte de Eminescu nici măcar Alecsandri — ultimul din seria auroralilor — „nu cunoaște (...) valoarea metaforei în poezie" (p. 265).

În lipsa „cuceririi puterii" de către metaforă, ce domină în stihuirea preeminescienilor ? „Instrumentul dominant în poezia română, pînă la Eminescu, rămîne *asemăluirea*" (p. 284), *comparația* adică... Iar dacă urcăm încă mai spre începuturi, pînă la Iancu Văcărescu — primul român cu o conștiință de poet profesionist —, nici măcar comparația nu mai pare a fi caracteristică : „Iancu este un *poet al juxtapunerii*, al obiectelor neaglutinate, fără putința de a forma o sinteză..." (p. 51).

---

* Eugen Simion, *Dimineața poeților*, Ed. Cartea Românească, Buc., 1980.

Scanned with OKEN Scanner

Succesiunea — derulată aici invers — e semnificativă... O tîngă rămîne faptul că în valoroasa carte a lui Eugen Simion nu a pătruns măcar de departe cîntatul dinspre ziuă al cocoșilor, „Dimineața" lui începînd pe lumină albă... Căci, dacă așa se prezintă mișcarea poeziei române de la Văcărești pînă la Eminescu, ce caracteristici să rezervăm secularei lirici anonime, cea la nivelul căreia — și nu altunde — expresia poetică de limbă română realizează primara și fundamentala sa instaurație ?

Cade bine să ne folosim aici de observațiile unui alt autor, unul anume preocupat de astă dată de poetica folclorică, adică preocupat de marea întindere limitrofă ducatului primilor noștri poeți *. Să-l urmărim :

Referitor la epitet, comparație, metaforă — de grija cărora, se vede, nu putem scăpa nici cînd în atenție este creația tradițională — autorul menționează pentru fiecare cîte un spațiu reprezentativ, de intensă manifestare ; deci tropii, cumva, nu lipsesc. Dar ce se poate observa din specificarea zonelor predilecte ale fiecăruia ? La nivelul creației orale, metafora, iată, nu este prin excelență atributul liricii propriu-zise, al liricii-lirice, ci este îndeosebi un apanaj al ghicitorilor. Mai bine de patru cincimi din totalitatea ghicitorilor — după cum s-a stabilit — au la bază metafore, nu o dată petrecîndu-se aici „un adevărat dezmăț al imaginației" (p. 73—74). Dar ghicitoarea, în cadrul genului mare al liricii, e o specie marginală ce iese din discuția noastră...

Să fie atunci lirica anonimă, în puritatea sa de gen, dominată *de comparație* ? Nici asta nu spune autorul. „Specia care folosește cel mai mult comparația este descîntecul. Pe cînd în celelalte, aceasta apare sporadic, descîntecul o utilizează pe scară largă, comparația dovedindu-se pentru el aproape ceea ce este metafora pentru ghicitoare" (p. 117). Or, nici descîntecul nu e lirica patriarhală propriu-zisă...

Rămîne *epitetul*. Dar și despre epitet aflăm că abundă tot în descîntec (p. 41), în rest apărînd cu raritate, „ca și cînd creatorii populari ar fi constrînși la

* Ovidiu Bîrlea, *Poetică folclorică*, Ed. Univers, București, 1979.

C-da 190 coala 16

parcimonie lingvistică" (p. 46). Cîntecul liric patriarhal — centru al liricității — se sustrage, prin urmare, cultivării figurilor de stil, închizîndu-se într-o măsură și o cuviință a sa. Ce altă concluzie să tragem din constatările menționate ?

Totuși, fie ele și sporadice, figurile de stil pot fi urmărite și în cîntecul de curată fibră lirică, pînă în cel de vădită factură arhetipală. Demersul are importanța lui, chiar dacă e să ne îndoim de la bun început de greutatea pe care tropii o pot avea acolo, în plămada originară a expresiei poetice românești. Nu lor le aparține acolo prestigiul cel mai înalt și cheia comunicării poetice. Mai degrabă prezența lor se lasă categorisită ca fiind un epifenomen ; iar altfel privind — ca semnul unei cedări a rostirii lirice de la canonica arhetipală primar constituită : prezența figurilor de stil modifică expresia. Asupra modificărilor pe care ivirea tropilor le produce în originara și „tipizata" configurație catrinală de versuri (ivire pe care, încă o dată, o socotim din perspectiva noastră, *cedare*, oricît am justifica-o ca pe o „explicitare" a potențelor imanente juxtapunerii) — rămîne să zăbovim acum.

Cazul apelării la *epitet* e mai puțin pertinent pentru ceea ce am numi lunecarea liricii din condiția ei arhetipală. Am mai pomenit de simbioza destul de cuminte a epitetului cu organizarea primară a rostirii poetice. Sigur, din punctul de vedere al rigorilor maxime de puritate arhetipală a formulării versului, prezența epitetului poate fi socotită prisoselnică. Totuși, dacă apare într-o asemenea zonă înaltă (și apare mai totdeauna sfielnic, pînă acolo încît stîrnește dubiul dacă e sau nu epitet) el adaugă o pată destul de ușoară pe cristalul arhetipal. Curente sînt situațiile cînd epitetul e prezent ca o soluție extremă solicitată în chiar scopurile edificării arhetipale a expresiei. Am văzut doar cît de dificil este să întemeiezi necesar și suficient enunțul poetic pe un tandem ermetic de rime, adică pe o succesiune de patru cuvinte-cheie care, luate într-un anume fel două cîte două, rimează, iar luate în altfel două cîte două, sînt poeticește antonime sau sinonime. Asemenea posibilități de constelare cvadruplă de ter-

Scanned with OKEN Scanner

meni par a fi mult prea limitate ; oricum, descoperim că frazarea ajunge să apeleze la epitet ca la un subterfugiu de forțare a unor atare limite. Exemplificăm cu o catrină arhetipală de tip

$$\frac{A}{\overline{A}} \simeq \frac{B}{\overline{B}}$$

— formulă caracteristică strigăturilor — și anume un text satiric în care termenii-pivot ai organizării poetice a frazării sînt :

$$\frac{\text{sus}}{\text{jos}} \simeq \frac{\text{cucuruz}}{\text{grîu}}$$

Se remarcă îndată că acești termeni asociați satisfac bine condițiile unei interrelaționări arhetipale în întregul expresiei — mai puțin faptul că nu se asigură una dintre rime : *jos — grîu* ; iată însă soluționarea — parcă în disperare de cauză — pe care o aduce introducerea unui epitet :

Iia de la brîu în sus
Cusută-i pe cucuruz ;
Iia de la brîu în jos
Cusută-i pe grîu *frumos !*

(5 — 253)

Asemenea compromisuri prin apel la epitet s-ar zice că fac mai ales versurile dinspre sfîrșitul alcătuirilor catrinale, dar uneori o fac toate versurile, mascînd astfel mai pronunțat lucrarea în ele a normei primare a rostirii poetice :

Bade, pe unde-am mers noi,
A crescut numai trifoi.
Pe cărarea care-am mers.
A crescut trifoiul des.

Trifoi cu frunză măruntă
Ca dragostea noastră multă ;

Scanned with OKEN Scanner

Cu culoarea verde-nchisă,
Ca dragostea noastră stinsă.

(6 — 115)

Lunecarea expresiei lirice din primara ei normativitate transpare limpede odată cu utilizarea *comparației*, ca efect al acestui tip de ispitire poetică. Prezența comparației în catrina arhetipală încă vădește o supunere la arhitectonica ei originară, — bunăoară vom afla sistematic nu cîte o comparație izolată, ci cîte două, adică perechi de „ca" punctînd simetric interiorul frazării de patru versuri. Dar o asemenea conformare nu salvează prea mult, chiar dacă poate deveni un procedeu de alcătuire a tandemului rimelor — ca în exemplul :

Dorule, mînca-te-ar boala,
M-ai îngălbenit *ca ceara,*
Dorule, mînca-te-ar focu
M-ai îngălbenit *ca socu.*

(8 — 1 338)

— esențial rămînînd faptul că prin perechile de comparații se produce cu atît mai deplin smintirea frazării lirice din legea ei arhetipală. În ce sens ?

E atinsă, în primul rînd, personalitatea — altfel bine definită — a versului. Am remarcat la locul potrivit regula după care în alcătuirea pură a rostirii lirice românești fiecare vers construiește de sine stătător fie un enunț despre natură, cosmos, exterioritate (versurile impare), fie un enunț despre starea intimă a eului (versurile pare). Cele două tipuri de versuri se succed invariabil, din diferențele lor de conținut rezultînd, astfel, clara tăietură de profil a fiecăruia. Or, imixtată în vers, comparația „îl corcește", amalgamează referințele ; implicit, se șterg și acele nete demarcații dintre versuri întreținute, în fluxul emisiei lirice, de diferențele lor de conținut :

De-aș trăi ca bradu-n munte
N-aș avea necazuri multe !

Scanned with OKEN Scanner

Dar trăiesc ca plopu-n vale,
Tot cu chin și supărare.

(6 — 429)

Sau, aceeași situație produsă de utilizarea comparațiilor în mijlocul versurilor de număr par :

Căci de-mi vii, bade, în gînd
Mă leagăn ca frunza-n vînt
Și de-mi vii, bade, în dor,
Mă leagăn ca frunza-n pom...

(6 — 238)

Relația exterioritate-interioritate nu mai este, în asemenea cazuri, efectul și atributul asocierii de versuri întregi.

De bună seamă, în al doilea rînd, că și principiul curatei juxtapuneri a liniilor unei catrine — principiu esențial și de mare funcționalitate expresivă în poetica liricii arhetipale — este hotărîtor lezat de intrarea în scenă a comparației. În trecerea de la un vers la altul, „ca" vine să introducă o fluență a sa abolind abruptu-rile atît de proprii parataxei. Să ne reamintim urmă-toarea catrină în care constelarea termenilor-pivot se face prin juxtapunere :

Sus la munte văd un nor ;
De la mîndra-mi vine dor ;
Sus la munte văd trei stele,
De la mîndra-mi vine jele.

(5 — 405)

Și iată, edificată pe același tandem itinerant

$$\frac{\text{nor}}{\text{stele}} \sim \frac{\text{dor}}{\text{jele}}$$

o altă catrină, dar una care în locul juxtapunerii îl utilizează, în pereche, pe „ca" ;

Eu mă duc de-aici cu dor
Ca și luna printre nori.

Scanned with OKEN Scanner

Eu mă duc de-aici cu jele
Ca și luna printre stele.

(33 — 71)

E un cîștig ? E o pierdere ? A rămas oare forța expresiei competitivă cu cea întemeiată pe juxtapunere ?

Să remarcăm modificările constituționale ale catrinelor îndatorate acestui „ca" atît de hotărît să se substituie poeticii originare a juxtapunerii.

Față de modelul arhetipic, în catrinele marcate de cîte o pereche de „ca" joncționali între versuri, constatăm de la prima vedere o rocadă caracteristică : versurile de referire la starea eului nu mai sînt decît rareori cele de număr par ; ele trec acum pe locurile de număr impar, prezența lui „ca" (sau „cum") la începutul versurilor 2 și 4 atrăgînd sistematic după sine, acolo, adică pe locurile secunde ale discursivității repetitive, referirile la fețele Firii :

Atîta-s de supărat
Cum e ceriul de-nnorat,
Atîta sînt de scîrbit
Cum e ceriul de cernit.

(6 — 312)

S-ar părea că inversarea aceasta de poziție nu are însemnătate ; dar dacă adăugăm că fiecare dintre cei doi de „ca" pune referirea versului ce începe cu el într-o relație de subordonare față de enunțul versului premergător (adică referirea la exterioritate subscrie referirii la condiția eului), atunci trebuie să observăm că în asemenea întreguri catrinale se produce o modificare de înțeles, de sens generic al lor. În celelalte catrine, cele închegate prin grația juxtapunerii, stările subiective și stările Firii stăteau alături într-un delicat echilibru ; nu se supuneau una alteia într-o direcție sau în alta. Impresia era de rezonanță biunivocă și de omologie parcă involuntară a sufletului și a lumii :

Suflă vîntul, iarba pică,
Dorul mîndrei rău mă strică.

Scanned with OKEN Scanner

Suflă vîntul, iarba creşte,
Dorul mîndrei mă topeşte.

(5 — 124)

Or, în catrinele edificate prin „ca" joncţional, chiar dacă fiecare vers îşi păstrează personalitatea sa de fond în raport cu versul vecin, echilibrul celor două tipuri de notaţii (exterioritate-interioritate) e stricat odată cu lezarea autonomiei versurilor datorită apariţiei subordonării, adică odată cu instaurarea între versuri a unei relaţii de predicaţie prin „ca" ; ceva se afirmă despre ceva :

Du-te, bade, — ducu-ţi dorul,
Cum duce vîntul bujorul.
Du-te bade, — ducu-ţi mila,
Cum duce vîntul coprina.

(3 — 78)

Solidaritatea — altădată tainică şi discretă — a versurilor e înlocuită acum de o înverigare explicită a lor, două cîte două. Textul liric, altfel întreţesut mai înainte, capătă o pronunţată direcţionare, o linearitate a curgerii sale ; căci a spune „om ; brad" e una, iar a spune „un om ca un brad" e alta şi curge altminteri decît „un brad ca un om" :

Strigă duşmanii la mine
Ca păcurariul la cîne ;
Strigă duşmanii la noi
Ca păcurariul la oi !

(9 — 123)

Odată cu frecventarea lui „ca", afişarea stării eului trece, aşadar, „în faţă" — şi trece prin supunerea şi instrumentalizarea referirii la exterioritate :

D-aşa-s de străină-n ţară
Ca secara-n grîu de vară.
D-aşa-s de străină-n sat
Ca secara-n grîu curat.

(33 — 96)

Scanned with OKEN Scanner

Oricît de frumoase rămîn asemenea structuri expresive (ce trimit — *trădîndu-l* în parte — tot la arhetip) în ele e un accent strămutat, unul ce le atinge cumva pînă în modul în care conţin şi exprimă o viziune a lumii, o situare umană în ea (despre aceasta urmînd să vorbim pe larg mai tîrziu).

Neîndoielnic, în producţia de texte de care ne ocupăm comparaţia emană din juxtapunere. Înrudirea comparaţiei şi juxtapunerii, faptul că, deşi neechivalente, ele sînt (cu pierdere ori cu cîştig de energie) substituibile se lasă întrevăzut în piese lirice ca următoarea :

Fost-am şi noi tri surori
Ca ş-o creangă cu tri flori ;
S-o băgat doru-ntre ele
Şi le rupse pe tustrele,
Ş-o rămas creanga pălită
Şi măicuţa năcăjită,
Ş-o rămas creanga uscată
Şi măicuţa supărată.

(5 — 21)

De soluţia expresivă a juxtapunerii de versuri se cere deci legată principial nu numai metafora (despre care am vorbit în acest sens invocîndu-l pe Pound), ci şi comparaţia. Dimpreună — metafora şi comparaţia pot fi gîndite ca „trase", fiecare în felul său, din resursele „vidului tropic" al juxtapunerii. În spatele unui „ca" joncţional se poate, prin urmare, ghici ori imagina o juxtapunere sacrificată. Concret, sacrificiul se face în numele cîştigării unui plus de claritate a ideii poetice : mutualul *echivoc* al asocierii versurilor în genul

Trandafir în colţul mesii,
Mîndru plîng ochii miresii.

(5 — 212)

e părăsit optîndu-se acum pentru o declarată punere *univocă* în relaţie a lor, uneori nu lipsită de o urmă de didacticism :

Scanned with OKEN Scanner

Dragostea de fată mare
E ca floarea-n depărtare ;
Iar dragostea de nevastă
E ca floarea din fereastră ;
Dacă bate vînt subțire, etc.

(36 — 42)

Scopul — extragerea unui înțeles cît mai lămurit din ceea ce, altfel, ar fi plutit în imponderabilul glăsuirii arhetipale — scopul acesta e atins. Dar e atins cu fatale pierderi semantice. Raportată la soluția-princeps a semantizării lirice, comparația apare ca un act de dizidență ce nu poate sări din caracterul unilateral al victoriei sale. În zgura acestui „proces de cunoaștere și clarificare" pe care o creează utilizarea lui „ca", am zice că mocnește nostalgia după primara plinătate expresivă a juxtapunerii.

Sugeram că prin utilizarea figurilor de stil poezia devine mai conștientă de sine ca act operator în planul limbajului. Într-adevăr, odată cu „ca" rostirea lirică pare mai controlată cerebral în modul producerii sale, mai căutată, mai convențională. „Ca" artificializează într-o măsură naturalețea frazării originare, apelul la comparație denotînd mai mult ca înainte o anume intenționalitate „poetică" a celui ce creează :

Toată ziua la cosit
Cu cine m-a potrivit ?
Cu luna, cu soarele,
Cu cerul cu stelele.

(33 — 101)

„Teroarea" modelului

Propunînd — în capitolul abia încheiat — o confruntare a paradigmei expresiei lirice românești cu structurile catrinale destul de apropiate ei, dar care utili-

Scanned with OKEN Scanner

zează tropii, se va fi observat, probabil, o pendulare între a-i considera „cedare" ori lunecare a rostirii poetice din algoritmul ei originar și a-i socoti, pe de altă parte, ca „trași" din soluția-princeps a frazării și oarecum conformîndu-i-se. O radicalizare a tratării comparative care să anuleze această „duplicitate" a expunerii nu ar fi realistă pentru bunul motiv că oricît am distinge de arhetip poezia care, într-un fel sau altul, ia distanță față de el, fără îndoială că o esență eternă — fie ea și muiată în idealitate — asigură rudenia de sînge a întregului fenomen poetic. Reductibilitatea — fie și încîlcită — la o generică și ultimă structură de profunzime a liricii autohtone nu trebuie strangulată nici chiar de o prezentare istoricistă.

În ce privește „cedarea", anumite sugestii fiind făcute — și după cum se va fi înțeles mai de mult — noi nu avem a insista pe transformarea istorică a poeziei, ci dimpotrivă, pe ceea ce pare a o sustrage temporalității (întrucît există invariabile antropologice ale zămislirii limbajului liric). Iată de ce ne grăbim — reparatoriu — acum să compensăm faptul de a fi consacrat un capitol „cedării", succedîndu-l prin unul consacrat anume aspectului polar, pe care l-am putea numi *totalitarismul modelului, „teroarea" modelului.*

„Teroarea" desemnează aici constrîngerile la care frazarea lirică e supusă prin forța unui tipar care, cu voie sau fără de voie, își face lucrarea. Reamintim, — ar fi nepotrivit să se creadă că această muză abstractă, care e reglementarea arhetipală a actului poetic, ademenește „operatorul individual" (cel ce caută să se rostească poetic) deoarece i-ar facilita sarcina oferindu-i o rețetă comodă a înjghebării textului. Nu-i defel ușor să izbîndești, în cîtimea a patru versuri, recordul atîtor recurențe și relaționări pe care tiparul le incumbă; și ce ne facem, apoi, cu ideea (demonstrabilă) după care cel mai înalt grad de organizare formală, odată atins, asigură și cea mai înaltă încărcătură semantică a unui text poetic? Să fie oare — necontradictoriu — performanța exprimării și lejeritatea exprimării două derutante surori? A zăbovi asupra a ceea

Scanned with OKEN Scanner

ce numim „teroare" arhetipală devine o cale de a depăși necesar întrebarea.

Totalitarismul modelului își face jocul începînd cu forțarea, în interesul său, a lexicului și gramaticii și terminînd cu forțarea logicii și inteligibilității. O fată își laudă hărnicia și îndemînarea astfel :

Iubește-mă, bade dragă,
Nu te uita că-s săracă ;
Ochii văd, mîinile fac
Pe pînză, ca pe contract...
Ochii văd, mîinile *scrie*
Pe pînză ca pe hîrtie.

(5 — 497)

Iar o alta se mărturisește așa :

De-aș umbla cu umbletu
Pă unde-mi umblă gîndu
Minten aș fi cu mîndru ;
De-aș umbla cu *umbleta*
Pe unde-mi umblă mintea
Minten aș fi cu badea.

(5 — 275)

Ce altceva se salvează prin asemenea forțări pe muchea unor situații de criză terminologică dacă nu perenizarea aerului de familie cu structura patentă a discursivității noastre lirice ?

Adeseori totalitarismul transpare ca o situație specială în planul rimării : pe fondul închegării atît de drastic-cristaline a catrinelor, numai că așa se explică, în ultimă instanță, admiterea și practicarea destul de largă a asonanțelor, adică a rimelor aproximative. O asemenea rimă creată prin culpa inexactității fonice are mai mult decît circumstanțe atenuante dacă prin ea (și în pofida impurității ei) „vorbește" modelul primar al rostirii poetice. Rimă sau asonanță, e cert că terminalele de vers nu sînt validate, pur și simplu, de nevoile textului (cum se spune), cît de imperativele generării textului însuși după un prestigios tipar.

Scanned with OKEN Scanner

Cum frazarea lirică arhetipală înseamnă complexa conexare lingvistico-semantică a patru versuri, este de așteptat ca efortul supunerii la model să se vădească nu o dată ca situație de criză a constituirii unui întreg vers pe datele celorlalte trei. Natural, nu poate fi vorba de prima jumătate a alcătuirii catrinale; dificultatea începe ulterior, în a doua ei jumătate ce trebuie racordată la prima respectînd simetrii specifice, adică dificultatea apare, de pildă, ca situație dilematică a construirii versului 3. Simțim în destule cazuri acest vers 3 ca alcătuit mai liber decît oricare altul din întregul expresiv catrinal, dar — nota bene — această tratare mai liberă se impune ca soluție liminară de introducere riguroasă și nepătată a versului 4:

M-am suit în deal la peri,
Unde-i ziua cea de ieri?
M-am suit și pe pîrlaz,
Unde-i ziua cea de azi?
Drăguțul mi le-o luat
De cînd m-o îmbrățișat.

(7 — 155)

Important este să se salveze plinătatea corespondenței versului 4 cu versul 2, în acest scop închizîndu-se oarecum ochii la mai slaba integrare canonică în structură a versului 3:

Subțirică mi-i mîndra,
Dragă mi-i ca inima;
Subțirică-i ca rugul,
Dragă mi-i ca sufletul.

(5 — 496)

(Ne gîndim dacă nu cumva s-ar putea acredita statistic ideea că și în *rubaiat* apare cu precădere o anumită și explicabilă criză de realizare a versului 3.)

Uneori dificultatea de conformare deplină — nu mai puțin revelatoare a presiunii modelului — apare în versul final al alcătuirii catrinale, el fiind de astă dată cel pe care îl simțim mai stingher față de celelalte,

Scanned with OKEN Scanner

dar care se adaugă ca să împlinească în felul său, pe cît posibil, adeziunea rostirii la arhetip :

Drag mi-i badea subțirel
Că mă strînge lîngă el,
Gura-i rîde, ochi-i tac
Și-i musai să-mi fie drag ;
Gura-i rîde, ochi-i plîng,
Badea nu-mi iese din gînd.

(5 — 489)

O altă soluționare ad-hoc la care se recurge sub dictatul modelului — o soluționare într-adevăr mai comodă, dar nu mai puțin grăitoare — este procedura de a modifica minimal versul 3 sau versul 4 (uneori chiar pe amîndouă) față de corespondentele lor din primul distih, adică de a găsi, în numele tiparului, o justificare și un rost pînă și reluărilor cvasitautologice :

Peste Someș, peste Criș
Este-o punte de-aluniș,
Și la capătul punții
Scris e dorul mîndruții ;
La capătul punților
Scris e dorul mîndrelor.

(5 — 53)

Sau :

Sus la munte este-un brad
Pe cum e badea de-nalt ;
Și bradu-i cu rămurele
Cum e badea cu curele.
Și bradu-i c-o rămurea
Cumu-i badea c-o curea.

(5 — 368)

Se vede că soluția aceasta aduce cu sine o umbră de ilogism (aspect asupra căruia vom reveni), dar nici umbra de ilogism nu pare a fi un păcat de moarte :

Scanned with OKEN Scanner

devine „pasabilă" dacă astfel modelul totalitarei organizări lingvistice e întreținut !

Un caz demn de semnalat pentru tenacitatea cu care acel *„nisus formativus"* catrinal caută să se realizeze pe sine și să controleze frazarea lirică este următorul : intenția reușește, da, dar comportînd nu patru, ci șase versuri, adică, altfel spus, prin două aproximări succesive la primul distih :

De-ar fi mîndre tot de-a rîndul,
Dacă nu-i cine mi-e gîndul ;
De-ar fi mîndre tot șireag,
Dacă nu-i cine mi-e drag ;
De-ar fi mîndre cît de multe
Dacă nu-i cine mi-e-n minte !

(8 — 236)

Ce observăm ? Terminalele primului distih nu-și pot găsi, potrivit regulii tandemului rimelor, o corespondență perfectă și imediată în terminalele următoarelor două versuri. Adăugat, distihul al doilea realizează, ce-i drept, îmbucarea perfectă a două terminale *(de-a rîndul — șireag)*, însă cu prețul realizării mai slabe a celorlalte două *(gîndul — drag)* care satisfac setea arhetipală de simetrizare a frazării nu de sine stătător, ci întrucît se înscriu în înțelesurile comparabile ale versurilor din care fac parte. Cînd, printr-un nou distih, textul, parcă simțindu-și „călcîiul", adaugă soluționarea optimă *gînd-minte*, iată-l că pierde ce reușise anterior, corelarea *de-a rîndul — multe* nefiind de stringența asocierii *de-a rîndul — șireag*... Oricum, pe ansamblul desfășurării sale, textul implementează constelarea *rînd — șirag — gînd — minte* care ar fi ideală dacă, aparținînd finalurilor unui pachet de patru versuri, acestea ar și rima între ele, două cîte două ! Cazul discutat este pilduitor pentru modul — foarte răspîndit — în care cerințele arhetipului produc, controlează și certifică piese lirice mai mari decît norma dimensională a catrinei.

Revenind la pomenitul ilogism :

În cartea sa consacrată esteticii baladelor noastre străbune, Adrian Fochi amintește anumite formulări ab-

Scanned with OKEN Scanner

surde proprii oralității (...„Foaie verde aferim", de pildă), derivîndu-le din caracterul formalizat al folclorului și justificîndu-le prin funcția formalizatoare pe care o îndeplinesc. Asemenea versuri ori sintagme contrariante sînt, în felul lor, specimene dintr-o sferă a „inconsistențelor" ce par a fi încă mai numeroase în performările baladești ale altor popoare. * Ceea ce ne interesează acum, în planul analizei noastre, nu este însă chestiunea — cumva lămurită — a unor atare sintagme izolate, ci cazul întemeierii pe „inconsistență" (pe convenția formală frizînd ilogismul) a unor întregi texte poetice (e drept, de dimensionare minimă) :

Părăuț cu apă rece,
Desculța-m-oi și te-oi trece ;
Desculța-m-oi de-un picior
Și te-oi trece cu mult dor ;
Desculța-m-oi de-amîndouă
Și te-oi trece ca pe-o rouă !

(9 — 92)

Sau :

Mîndră, mîndră, draga mea,
Cînd trec p-îngă casa ta
Plînge-mi ochiul de-a stînga ;
Cînd trec, mîndră, p-îngă voi
Plîngu-mi ochii amîndoi.

(10 — 134)

Sînt textele *integrale* a două creații lirice orale. Credem că ar fi instructiv să ne imaginăm, prin analogie, și una sau două creații epice (balade) în care, în mod similar, „inconsistența" să nu rezide în vreo sintagmă izolată ori vreun topos strecurat episodic, ci să fie, de la începutul și pînă la sfîrșitul fiecărei balade, consubstanțială structurării ei ca întreg (întrucît și baladele noastre bătrînești comportă îndestul o convenționalitate

* Vezi Adrian Fochi, *Estetica oralității*, Ed. Minerva, București, 1980, pp. 170 și 176.

Scanned with OKEN Scanner

a desfășurării narative)... Dacă din textele lirice de tipul celor transcrise ar fi să epurăm zisa inconsistență (arbitrar, ilogism), atunci odată cu aceasta s-ar ruina întregile lor edificii expresive în ce au ele împlinitor. Nu ai cum să scoți, de pildă, contrarianta înfățișare a convenției formulare din următorul blestem fără ca astfel să nu-i știrbești simetriile și să nu-i retezi textului acea invocare sumativă a cosmosului în care ne rotim :

Bată-te, bădiță, bată
Inima mea cea stricată !
Două stele dîngă lună
Și nădejdea mea cea bună !
Două stele dîngă soare
Și dreptatea mea cea mare !

(9 — 168)

Există prin tradiție și, de bună seamă, funcționează încă stereotip în noi, ca receptori, un mod al cramponării într-o prea mare măsură de litera și aparența rostirii, chiar ale rostirii poetice, cramponare împinsă pînă la a-i remarca contrarietățile de amănunt și a rămîne, intrigați, la ele. Or, ceea ce se impune să percepem în asemenea cazuri este faptul că un mesaj, un înțeles, iată, își poate face la nevoie drum prin chiar contrarietățile zicerii spre a se realiza în virtutea tiparului propriu genului poetic în cauză. Rostirea, cu înțelesul ei, trece astfel dincolo de sine printr-un soi de transcendere conflictuală a informației concrete pe care ea o conține și o oferă (dacă e să fie luată prea în litera ei)... Critica modernă teoretizează tot mai mult o asemenea soluție de recuperare a producției de texte printr-o lectură de profunzime, generativ-integratoare. Pornind de la un citat din Stefano Agosti referitor la Petrarca („... rezultă că în Petrarca obiectele realului nu sînt altceva decît material pentru o supremă operație formală, care în ultimă analiză reprezintă adevăratul mesaj al textului"*), Marin Mincu ne dă cîteva fericite pa-

* Stefano Agosti, *Il testo poetico, Teorie e pratiche d'analisi*, Rizzoli, Milano, 1972, p. 20.

gini de interpretare în acest spirit a unei balade culte — criptica „Riga Crypto și lapona Enigel" a lui Ion Barbu, interpretare din care nu ne putem opri să nu citățm pe îndelete : „... partenerii aventurii baladice (o laponă și o ciupercă !...) sînt incompatibili de la început sau, mai exact, nici măcar nu se poate pune problema compatibilității sau incompatibilității lor. Tema fixată pare aleasă arbitrar de «nuntașul fruntaș», poate puțin cam «aburit», pentru a-l provoca pe menestrel la o încercare deosebit de grea, fixîndu-i dinainte termenii unei absurde ecuații. Menestrelul trebuie să-i facă pe plac, aceasta fiind însăși condiția sa. Problema pe care o are el de rezolvat nu este însă aceea de a născoci ceva plauzibil, verosimil adică (în sensul mimesis-ului aristotelic), ci de a da naștere unui «cîntec», unei «ziceri», adică de a se supune unei anumite constrîngeri formale, unui tipar asimilat deja definitiv de către colectivitatea însăși. El va trebui deci să nu iasă din tiparele baladice, în care să introducă niște personaje fictive și în fond indiferente (dacă interesul nostru ni-l purtăm acum doar spre «genul» discursului ca vehicul al mesajului) într-o tramă care să samene cu ceva îndeobște cunoscut (...). Nu avem personaje propriu-zise (cum nu avem nici în «Luceafărul» eminescian) ci doar un fel de actanți abstracți ai unui mesaj formal (cuprins într-o baladă grotescă ; mesaj care nu mai e secundar, ca în poezia tradițională, ci tinde să ia locul celui referențial). Provocarea ascultătorului este evident aceea de a-l determina pe menestrel să depășească etapa afectivă a «zicerii» (...) și să treacă la un fel de exhibiție tragică a cuvîntului în care amănuntele concrete se supun formei dominatoare. Asistăm prin efortul menestrelului (...) la autogenerarea textului prin respectarea tuturor constrîngerilor formale cerute de genul *baladesc*" *.

Distincția lui Marin Mincu după care în poezia tradițională (pomenită la un moment dat) mesajul imanent organizării formale, după canon, a textului nu ar tinde să primeze asupra mesajului concret-referențial

---

* Marin Mincu, *Ion Barbu. Eseu despre textualizarea poetică*, Cartea Românească, București, 1981, p. 248—249.

C-da 199 coala 17

Scanned with OKEN Scanner

ni se pare, însă, numai o impresie de moment a criticului. O poate amenda, bunăoară, întreg acest capitol asupra „terorii" arhetipale active, se vede treaba, în chiar generarea liricii noastre tradiționale —, active pînă acolo încît contrarietățile textului apar ca motivate dacă participă la efortul rostitorului de atingere a unei funciare paradigme a exprimării :

Ochii mei îs scînteiuță,
La toți răii nu-s drăguță.
De ți-am fost, mîndrule, ție,
Ți-am cătat la omenie.
De la omenie-n sus
Ți-am cătat c-ai fost lotruț ;
De la omenie-n jos
Ți-am cătat c-ai fost frumos.

(5 — 295)

Cît despre balada tradițională, credem că anume ispitiri ale „schemei formulare" urmate pînă în vecinătatea contrarierii stereotipiilor noastre logice nu sînt imposibil de aflat, cu probarea că și structurarea epică poate deveni, în consecvența ei, „inconsistentă" referențial. Încercăm temerea — cine știe — că vechi cîntece bătrînești vor fi părut unor culegători de folclor absurde (din „vina" informatorului) și în consecință nici nu vor fi fost reținute, ori — și mai rău — vor fi fost ajustate și „logicizate" *manu propria*. Trecînd peste baladele declarate „fantastice", am pune aici în discuție „Miorița" însăși, odată cu preocuparea exegetică atît de comună de a opera decriptări tipicare și de a găsi numaidecît sensuri exacte, de sine stătătoare unor secvențe ce s-ar putea să fie nu atît scopuri cît mijloace ale rostirii, ale mersului narativ către sens. Ce-i cu pasivitatea — parcă nefirească — a ciobanului mioritic în fața morții ? Oricum am interpreta chestiunea (joc în care reamintim că am intrat o clipă și noi), fie că vom vorbi de un astral fatalism al eroului, ori vom spune că el nu formulează decît, probabilistic, o alternativă de rezolvare a unei eventualități, — toată discuția poate deveni oțioasă cît timp nu admitem, mai presus de ea,

Scanned with OKEN Scanner

o idee : mesajul baladei rămîne cumva indiferent la rezolvarea exegetică a episodului în discuție. Căci viziunea românească a lumii proprie baladei rezidă — credem — oricum, netulburată, într-o imperativă schemă globală a ei, o schemă de confruntări semantice care, în transcrierea noastră, se înfățișează astfel :

$$\frac{\text{viață}}{\text{moarte}} \simeq \frac{\text{nuntă}}{[\text{nuntă}]}$$

— unde [nuntă] desemnează un nupțiu liminar (nunta mortului zisă și „moarte-nuntă"). Dar să nu anticipăm prea mult o idee asupra căreia vom zăbovi la locul cuvenit.

Teoretizarea manifestării în producțiile lirice a „terorii" modelului echivalează astfel cu o *lecție de citire.*

Dare-ar Dumnezeu să ningă,
Să-mi încing calul c-o chingă
Și pe urmă să mai plouă,
Să-l încing într-amîndouă ;
Să-mi tai drumurile-n două,
Să scutur iarba de rouă,
Să-mi prind ibomnicea nouă !

(8 — 372)

„Citirea" unei asemenea piese va trebui să nu devieze nici spre luarea în ușor a textului socotindu-l doldora de versuri de umplutură (arbitrare pînă la paradox, cu condiția să asigure o rimă) și nici să nu devieze spre stăruința (prin aplicarea unei logici extrinseci poeziei) de a „forța mîna" inteligibilității lui de amănunt sacrificîndu-i în acest scop specificele convenții expresive...

„Lecția de citire" înseamnă în primul rînd invitația de a circumscrie și recepta mesajul înalt al organizării catrinale a frazării. Acolo unde șirul juxtapunerilor de versuri pare a crea situații neverosimile, un ilogism de ansamblu, se impune să vedem acționînd nu lejeritatea, ci, dimpotrivă, legea fundamentală a construcției lirice, una ce justifică „contrarietățile" întrucît se manifestă prin ele :

Scanned with OKEN Scanner

De-aș ști, neică, c-ai veni,
Casa mea aș vărui
Tot cu var d-ăla mărunt,
Să vii, neică, mai curînd.
Tot cu var de ăl mai mare,
Doar vii, neicuță, mai tare.

(8 — 240)

Ceea ce, aici, „era de spus" n-a avut cum și de ce afla o formă de a se rosti mai consistentă și mai completă, în puținătatea ei, ca aceasta, de vădit tip

$$\frac{A}{\overline{A}} \simeq \frac{B}{[B]}$$

În zisul ilogism consubstanțial „terorii" arhetipale se cuvine, în al doilea rînd, să contemplăm măsura însăși a libertății proprii discursivității poetice de care ne ocupăm : o libertate largă, după cum se vede, dar produsă între malurile unei anume necesități de a se formula a liricii. Ar trebui, totuși, adăugat că adesea frazarea nu e atît de riscată și convențională pe cît poate să pară. Un text aparent destul de lejer alcătuit cu versuri de umplutură e următorul :

Auzit-am din bătrîni
Că nu-i bun gardul de spini
Nici drăguța din vecini ;
Gardu-i bun de scînduri late
Și drăguța de departe.

Într-o carte a sa (de unde îl preluăm) D. Caracostea îl explică, însă, cît se poate de strîns : imaginea „gardului de spini" în asociere cu „drăguța din vecini" semnifică faptul că „vecinii vor să vadă ce se întîmplă în gospodărie. Iar imaginea «scînduri late» asociată prin rimă de «drăguța de departe» arată că depărtarea avea și avantajul de a îngreuna amestecul rudelor și prietenilor" *. Nimic hazardat deci... Alteori o alcătuire

* D. Caracostea, *Poezia tradițională română*, vol. II, E.P.L., București, 1969, p. 504.

poetică poate părea absurdă, decorativ-abstractă, întrucît, scoasă din contextul și rostul său practic ce-o făceau inteligibilă, dăinuie doar prin pure virtuți mnemotehnice (conforme și acestea unei paradigme a exprimării) :

Sîngerică, rică,
Zeamă de pisică.
Sîngeroiu, roiu,
Zeamă de cotoiu.

Absurdul acestei alcătuiri catrinale se dizolvă, însă, de îndată ce, consultînd un dicționar etnobotanic, vom afla că sîngerica e un soi de iarbă pe care copiii — fete și băieți — și-o băgau din anumite motive în nas spre a-l face să sîngereze („zeama" !) *. Dar să revenim.

Ceea ce înlesnește teoretizarea „terorii" rezidă, în al treilea rînd, în putința de a prinde exact sensul poetic al unor versuri care, sub aspectul participării lor la întregurile expresive din care fac parte, se arată a fi mai puțin definite. De exemplu, o fată părăsită își amenință iubitul că-l va ajunge blestemul

De la răchita din vie,
De la drăguța dintîie ;
De la răchita uscată,
De la drăguța lăsată.

(5 — 187)

Impresia poate fi că se invocă o răchită uscată dintr-o vie. În fapt, cele patru versuri se cer înțelese ca supunîndu-se, cu conținuturile lor mai mult sau mai puțin limpezi la prima vedere, unui anume tipar al frazării poetice. În cunoștință de existența și presiunea generativă pe care o exercită tiparul arhetipal, se poate afirma că „răchita din vie" de care se vorbește în primul vers este cît se poate de *verde !* Receptarea neavizată, în felul arătat la început, numai că defortifică

* Valer Butură, *Enciclopedie de etnobotanică românească*, Ed. Științifică și Enciclopedică, Buc., 1979, p. 215.

Scanned with OKEN Scanner

expresivitatea de întreg a acestei alcătuiri catrinale. Dar pentru beneficiarul natural al liricii orale (care este și creatorul ei colectiv) rămîne puțin probabil ca eroarea să se producă deoarece în el operează, atunci cînd ascultă, un consolidat „orizont de așteptare" a curgerii textului. El nu va greși, bunăoară, nici în prinderea exactă a plinătății următoarei frazări :

Pînă codru frunza-și ține
Toți voinicii trăiesc bine ;
Dacă codru frunza-și lasă
Toți voinicii trag acasă.

(5 — 477)

în care — deși faptul nu este explicit formulat — între versurile 2 și 4 e de perceput (prin simțirea și „recunoașterea" structurării de profunzime a întregului text) un raport antonimic : „a trage acasă" înseamnă *a trăi rău*...

Presupunînd că un model exemplar și caracteristic marchează pînă la „teroare" ligamentele exprimării noastre lirice, poate că ar trebui în anumite cazuri de manifestare ambiguă a relației dintre două versuri ale unui text (sinonimie sau antonimie a lor ?) să înclinăm, cu justificare, spre una dintre soluțiile posibile de lectură. De pildă, în

Foaie verde liliom,
Lasă-mă, maică, să dorm
Pe perină de fuior
Și-n brațele cui mi-i dor ;
Lasă-mă, maică, să zac
Pe perină de bumbac
În brațele cui mi-i drag !

(9 — 62)

versurile subliniate să fie oare sinonimice sau antonimice ? *Naturală* și prevalentă ni se pare receptarea lor ca antonimice : dormire-aș oricît și oricum — pare a zice textul —, în austeritate ca și în confort, pe o perină fie ea aspră (de cînepă) ori moale (de bumbac),

Scanned with OKEN Scanner

numai să fiu alături de cel iubit! (Vezi și conotațiile „cămășii de cînepă" în limbajul patriarhal.) La fel, în lapidara catrină

Amară-i frunza de nuc,
Mai amar doru ce-l duc;
Amară-i frunza de fag,
Mai amar doru ce-l trag!

(9 — 59)

pozițiile, în întregul expresiei, ale versurilor cu amarul frunzei trimit la pozițiile funcționale codate în modelul arhetipal prin A și non A, deci ar trebui să optăm că raportul „frunza de nuc" — „frunza de fag" instituie mai degrabă o antonimizare cu efect generalizator, de largă cuprindere a amarului exteriorității. În percepe-rea (și colportarea) acestei piese lirice cel mai probabil se anunță a fi efectul poetic de opunere a liniilor respective ale frazării. (Frunza de fag nici măcar nu-i amară! — ar putea obiecta un intransigent al mimesisului în artă. Las' să nu fie, cu atît mai semnificativ pentru poezie...) Atenție, însă: textele poetice de structurare „androgină" (structurare echivalată de noi cu formula de maximă potență a frazării lirice românești) coexistă cu altele în care desfășurarea catrinală a expresiei poate să rezide într-o repetiție sinonimică a distihurilor, ori în una antonimică. Opțiunea receptării, în cazul unor ambiguități, nu trebuie să forțeze nota procedînd exclusivist în favoarea presupunerii „androginiei" catrinale. Observația e cu atît mai valabilă cînd un text nu are o deplină autonomie de piesă minimală și nu edifică un mesaj erotic de emanație individuală oferindu-ne astfel indiciile unei rostiri de autentică liricitate.

În sfîrșit, în al patrulea rînd, ideea de totalitarism al modelului legitimează principial (între anumite limite, desigur) putința de a opera modificări sau de a completa unele piese lirice orale reținute de culegerile în materie. Remarca, deși susținută, în cele ce urmează, numai pe exemple din producția primară de alcătuiri lirice, vizează (ca și anterioarele) o elocvență în planul

larg al fenomenului poetic. (Nu se vorbește oare, pînă și în privința liricii culte, de „constrîngeri semiotice" ale creației, de aflarea unor posibile modele generative apte să permită transpunerea pe calculator a elaborării poetice umane, sau să refacă pagini pierdute ale vreunui text medieval ? Căci — consideră, bunăoară, Maria Corti — „din momentul în care începe execuția textului, libertatea celui care scrie este tot mai mult condiționată de structura generativă a textului. Pe măsură ce legile de construcție ale operei capătă relief, opera însăși este aceea care își dictează voința sa autorului, fenomen fundamental pentru orice statut de autor implicit" *.)

Să luăm, de pildă, următoarea concrețiune lirică în modul în care o aflăm consemnată într-o culegere :

Dorule, arză-te-ar focul
Mi-ai făcut fața ca socul,
Inima ca bărbînocul,
Văd că mi-ai mîncat norocul.
Dorule, mînca-te-ar para,
Mi-ai făcut fața ca ceara
Și inima ca cerneala...

(5 — 517)

Nu simțim oare că în această piesă lipsește — ori s-ar cere — un al optulea vers ? De bună seamă, — și încă mai mult : simțim că acest al optulea vers, păsîndu-i prea puțin de voința și... imaginația noastră, tinde parcă să se autoscrie sau, dacă va fi fost pierdut cumva, să se refacă precum coada șopîrlei, cuvînt cu cuvînt :

Văd că mi-ai mîncat ticneala.

Un soi de *„forma formans"* preexistentă îl determină să răsară ca sub dicteu.

---

* Maria Corti, *Principiile comunicării literare*, Editura Univers, București, 1981, pp. 57—58.

Scanned with OKEN Scanner

Sau iată, în transcriere integrală, o altă mică perlă a liricii autohtone, în care psihismul uman apare esențial definit prin două coordonate — curgere și profunzime :

Doamne, la inima mea
Este-un rîu și-o fîntînea :
Rîul de dor s-a făcut,
Fîntîna de gîndul mult.

(1 — 4)

Se poate propune (căci în receptor putința aceasta e așteptată !) o continuare a textului prin încă două versuri care ar fi, de bună seamă, recurența transfigurată a ultimelor două din text. Printr-o înaltă acreditare, șansa ontologică a vreunui adaos în primul rînd aceasta ar fi.

În alte cazuri, dominația tiparului „de dincolo" de manifestările concrete ale rostirii lirice ne poate face să resimțim lipsa sau virtualitatea unui vers în chiar interiorul textului :

Rîul sună
lemne adună !
Le coboară
pă izvoară.
Dorul mîndrii mă omoară.

(5 — 315)

Respirația catrinală a frazării lirice românești (de a cărei justificare profundă încă rămîne să vorbim) cere aici, după primul vers, un altul, unul în raport de sinonimie poetică cu ultimul, astfel încît, pe ansamblu, să se realizeze, printr-o și mai abruptă parataxă a versurilor și printr-o perfectă legănare repetată a rostirii între icoana exteriorității și starea eului, un întreg expresiv de tipul

$$\frac{A}{\underline{\underline{A}}} \simeq \frac{B}{[B]}$$

(unde versul previzibil ar corespunde lui B).

Scanned with OKEN Scanner

Sînt de asemenea posibile, după cum anunţam, unele corecţii în text. Dar nu cu vreun gînd de împăciuire pentru imixtările de tipul celor din materialele „culese şi corese" de Atanasie Marienescu, ci cu gîndul la spusele unui poetician ca S. R. Levin. Într-un studiu intitulat „Deviaţia şi efectul de noutate poetică" (aspect ce nu ne interesează direct, dar studiul citat admite o convertire mentală la preocuparea noastră de a identifica — fie şi sub numele de „deviaţie" — punctul nevralgic, amendabil al unui text arhetipal), S. R. Levin distinge tipul deviaţiei interne (definit în raport cu tot restul unei poezii, cu cîmpul poeziei în cauză luat ca o normă a ei) şi tipul deviaţiei externe (definit în raport cu o normă care se află în afara limitelor poeziei). Sub ultimul aspect vor fi puse în discuţie modelul statistic şi gramatica generativă cu posibilităţile ei de a produce o normă externă. În ceea ce priveşte gramatica generativă adecvată la o limbă, ea trebuie să genereze toate (şi numai) enunţurile gramaticale. Presupunînd că deviaţia sintactică = nongramaticalitate, atunci orice expresie pe care gramatica nu o va genera este, ipso facto, deviantă*... Să observăm următorul text pe care o fată, privind pe fereastră în amurg, îl cîntă cu nostalgia că nu se va putea întîlni cu cel iubit :

Busuioc de astă-vară,
Nu ţi-e timpu-n astă sară.
Busuioc de la fereastră
Nu ţi-e timpu-n primăvară.

(8 — 1 307)

Ultimul vers sună distonant — şi aceasta nu atît datorită faptului că în locul rimei el vine cu o asonanţă foarte puternică, ori altor cauze, cît datorită „jignirii arheului", acelei „norme externe" nesatisfăcute deplin prin ultima linie a frazării, care — se poate interveni — ar fi trebuit să sune (de nu va fi sunat) aşa :

Nu ţi-i timpu-n sara astă...

* S. R. Levin, *Deviaţia şi efectul ei de noutate poetică*, în vol. antologic *Poetica americană. Orientări actuale*, Ed. Dacia, 1981.

Scanned with OKEN Scanner

S. R. Levin ridică și chestiunea putinței de a măsura deviația (prin confruntarea textului cu „modelul statistic"). În frazarea

Stai bade și odihnește
Și calul ți-l potcovește
Cu potcoave de aramă,
Cu lacrimile sub barbă ;
Cu țintuțe de argint,
Cu lacrimi pînă-n pămînt.

(9 — 171)

abaterea versului subliniat nu s-ar anihila parcă îndestul dacă am remedia doar ritmica pe care el o încalcă (zicînd *Cu lacrimi pînă sub barbă),* dovadă că măsura deviației versului comportă aici decelarea mai multor indicatori de abatere și că rezidă mai ales în altceva : în aceea că versul în discuție, raportat la ultimul, nu asigură textului o bună congruență sinonimică a acestor linii, — una la fel de pregnantă ca antonimizarea poetică „potcoave de aramă" — „țintuțe de argint". Conformat la tiparul ce ne face să simțim versul ca precar, el ar putea fi

Cu lacrime pînă-n iarbă

— „pînă-n iarbă" și „pînă-n pămînt" fiind sintagme care, în spațiul simetrizat al discursivității lirice, se pot oglindi îndestul una în alta...

„Totalitarismul" modelului, chiar atunci cînd nu se obiectivează efectiv în producția de texte lirice, domină astfel situația ca un duh al văzduhului poeziei permițîndu-ne să depistăm lapsusurile colportării, accidentele de transcriere, intervențiile străine, ori să prevedem cariera amplificării unui text, restrîngerea lui prin decantare ulterioară, să prevedem jocul versiunilor, în fine, să înțelegem mimările, eflorescențele instinctiv trucate „de din vale" de arhetip.

Scanned with OKEN Scanner

RETROSPECȚIE CRITICĂ (II)

În descrierea arhetipului — atît de sustras contemplării încît „vederea" lui nemijlocită putea să pară cîndva Filosofului de resortul unei alte existențe, mai pure, a sufletului — am procedat prin punerea în mișcare a unei importante mase de exemple. Ideea de arhetip al liricii românești formulată la început ca simplu enunț (de fapt, ca intuiție primă admisă de circularitatea actului hermeneutic) s-a explicitat, a căpătat astfel, în această parte a doua a cărții, culoarea a zeci de determinații calitative congruente. Posibilitatea descrierii atributelor arhetipului printr-o asemenea cantitate remarcabilă de materie poetică concretă e un semn bun pînă la jubilare: în felul acesta e demonstrată „urma" arhetipului în producția noastră lirică oricît de largă, în însăși productivitatea liricii de marcă autohtonă.

Dar, astfel dovedită, ubicuitatea arhetipului în sfera concrețiunilor liricii ar putea stîrni — cine știe — cunoscuta replică: arhetipul e oriunde și nicăieri cîtă vreme notele lui le-am cules cînd de ici, cînd de colo, într-un periplu printre texte, reuniunea notelor calitative într-un tot părînd să fie și să rămînă nu mai mult decît un act secund și abstras, aparținînd de puterea combinatorie a intelectului și nu de realitatea însăși a textualizării poetice! Nu i s-a adus, oare, lui Propp — după cum pomeneam — învinuirea similară că basmul-arhetip (dedus de el dintr-un corpus de basme rusești) nu-i decît un... personal basm proppian, o morfologie inventată, inexistentă „ca atare"? Încît, acum, poate că un gest complementar dovedirii semnificativei

ubicuități a arhetipului s-ar cere făcut — și anume reluarea concentrată a întregii demonstrații pe *un unic exemplu*. Să ne edificăm în ce măsură într-o singură piesă lirică, într-o singură vădire a stării de grație a limbii române pot să coexiste și să conlucreze determinațiile în discuție, întrucît ar fi suspectate de o manifestare principial dispersată (punerea lor laolaltă și conturarea pe acest temei a unei paradigme a rostirii lirice fiind, chipurile, artificioasă).

Cu bună știință să revenim la exemplul folosit și în *Retrospecția critică* anterioară — textul despre care acolo spuneam doar atît: că la capătul unor drastice și tot mai strînse reducții în universul poeziei autohtone, el — exemplul acela mărunt — poate da seama cu destulă elocvență de expresivitatea liricii românești.

Bate vîntul, iarba culcă,
Dorul badei mă usucă;
Bate vîntul, iarba scoală,
Dorul badei mă omoară.

Iată, amestecul acesta de vînt, legănare și dor, raportat la stabilitele reguli ale configurației ideale ale rostirii noastre poetice, o satisface în mod vădit pe prima, numită, la locul respectiv, *regula purității lirice*: din vînt, legănare și dor se încheagă, într-adevăr, „o confesiune erotică de adresare discretă rezonînd amplu de relația eului solitar cu Firea"...

Textul corespunde deplin și *regulii a doua, zisă dimensională*, expresia avînd trup de catrină monolitică: cu o mare economie verbală ea instituie din patru versuri un „cosmoid" suficient sieși, dincolo de care nimic pare să nu mai fie de spus, căci totul este cuprins...

Fiecare vers în parte — vezi *regula a treia, a accentuatei secvențieri* — probează la rîndul său o condiție de sine stătătoare, o rotunjire și o autonomie ce atrage după sine sacadarea ritmică a frazării — căci ce are una cu alta, ce are aplecarea ierbii în vînt cu dorul după cine știe cine? Împlinit în el însuși, versul se organizează interior după legi ale simetriei și autospe-

Scanned with OKEN Scanner

cularității tinzînd să se dividă în emistihuri nete și parcă să reproducă în mic principiile structurării catrinei însăși. Caracterul net al divizării în emistihuri — ce adastă cumva condiția versului — ar putea fi verificat prin permutări convenționale ale lor, dintre care dăm una :

Bate vîntul, mă usucă,
Dorul badei iarba culcă.

Piesa lirică în discuție se arată supusă, totodată, *regulii a patra, a ordinii secvențiale*. Introduse în cursivitatea textului pe rînd, după o canonică ce conferă fiecărei poziții (1, 2, 3 și 4) proprietăți și funcții precise, cele patru versuri se înseriază rostirii într-o succesiune poeticește necesară care le va aduce interrelaționarea în întregul expresiei. Se relevă astfel încă o dată ceea ce am mai văzut : trebuie ca versurile să intre exact în rol și să se intersecteze exact, într-un ritual al discursivității, căci mărunta poezie pe care o disecăm se scrie mai ales din aceste intersectări ale lor.

Evidentă e și satisfacerea *regulii a cincea, a recurențelor*. Fiecare vers își află dispusă, la distanță egală, un fel de „sosie" a sa : vîntul bate, dorul cauterizează — și iar bate vîntul și iar dorul cauterizează ființa...

Nu mai puțin caracteristică textului e *regula a șasea, a simetriei* interioare. Catrina e limpede traversată, prin chiar mijlocul ei, ca de o axă, de un fir mai gros de tăcere marcînd polarizarea zicerii în maluri paralele ce se privesc și se strigă unul pe altul, recunoscîndu-se. Asemănarea jumătăților textului nu e ternă, ci părțile incumbă, una față de alta, răsturnări comparabile reflectării într-o oglindă : văluririi ce îndoaie de-a valma firele ierbii îi răspunde *dincolo* văluirea ce le înalță din nou —, unui mod al dorului de a se mărturisi îi răspunde *dincolo* alt mod ori, mai exact, o altă nuanță a comunicării aceleiași stări nesfîrșite.

Regula a șaptea, a tandemului antonimie-sinonimie, regulă de asemenea satisfăcută, clarifică particularitatea deosebit de importantă a felului cum își corespund jumătățile textului : un vers din prima jumătate face

Scanned with OKEN Scanner

cularității tinzînd să se dividă în emistihuri nete și parcă să reproducă în mic principiile structurării catrinei însăși. Caracterul net al divizării în emistihuri — ce adastă cumva condiția versului — ar putea fi verificat prin permutări convenționale ale lor, dintre care dăm una :

Bate vîntul, mă usucă,
Dorul badei iarba culcă.

Piesa lirică în discuție se arată supusă, totodată, *regulii a patra, a ordinii secvențiale*. Introduse în cursivitatea textului pe rînd, după o canonică ce conferă fiecărei poziții (1, 2, 3 și 4) proprietăți și funcții precise, cele patru versuri se înseriază rostirii într-o succesiune poeticește necesară care le va aduce interrelaționarea în întregul expresiei. Se relevă astfel încă o dată ceea ce am mai văzut : trebuie ca versurile să intre exact în rol și să se intersecteze exact, într-un ritual al discursivității, căci mărunta poezie pe care o disecăm se scrie mai ales din aceste intersectări ale lor.

Evidentă e și satisfacerea *regulii a cincea, a recurențelor*. Fiecare vers își află dispusă, la distanță egală, un fel de „sosie" a sa : vîntul bate, dorul cauterizează — și iar bate vîntul și iar dorul cauterizează ființa...

Nu mai puțin caracteristică textului e *regula a șasea, a simetriei* interioare. Catrina e limpede traversată, prin chiar mijlocul ei, ca de o axă, de un fir mai gros de tăcere marcînd polarizarea zicerii în maluri paralele ce se privesc și se strigă unul pe altul, recunoscîndu-se. Asemănarea jumătăților textului nu e ternă, ci părțile incumbă, una față de alta, răsturnări comparabile reflectării într-o oglindă : văluririi ce îndoaie de-a valma firele ierbii îi răspunde *dincolo* văluirea ce le înalță din nou —, unui mod al dorului de a se mărturisi îi răspunde *dincolo* alt mod ori, mai exact, o altă nuanță a comunicării aceleiași stări nesfîrșite.

Regula a șaptea, a tandemului antonimie-sinonimie, regulă de asemenea satisfăcută, clarifică particularitatea deosebit de importantă a felului cum își corespund jumătățile textului : un vers din prima jumătate face

Scanned with OKEN Scanner

cu un altul, peste axa de bimembrare, o pereche antonimică („Bate vîntul iarba culcă" — „Bate vîntul iarba scoală"), în vreme ce versul celălalt („Dorul badei mă usucă") își află pereche, peste linia mediană, cu un soi de ecou ori de preluare sinonimică, acolo, a conținutului său. Iar mai presus de aceste relaționări, împreună, ca într-un fel de compunere a forțelor într-un tandem, arătatele corespondențe, calitativ diferite, determină întregii frazări o structură „androgină", cu adevărat binecuvîntată sub aspectele puterii de cuprindere și aprofundare poetică.

Strîns corelată cu regula anterioară, *regula tandemului exterioritate-interioritate, a opta,* o aflăm, de asemenea, în cea mai curată înfățișare, ca proprie piesei în discuție: versurile impare conțin o trimitere în afară —, cele pare, în mod complementar, o trimitere la lăuntricul omenesc. Din atîtea feluri în care Lumea putea fi adusă în planul rostirii lirice, iată, cu o sobrietate absolută a mijloacelor, textualizarea alege mișcarea ondulatorie a spicelor ierbii, dar oare iarba aceasta răscolită de vînt nu mediază o deschidere infinită a privirii spre adîncul veșnic al Firii? Un adînc pulsatil, în omologie mută cu adîncul ființei pătruns el însuși de vibrația lui fără seamăn.

Se vede că există și un *tandem al rimelor,* corespunzător *regulii a noua,* structura catrinei admițînd o condensare în

$$\frac{\text{culcă}}{\text{scoală}} \simeq \frac{\text{usucă}}{\text{omoară}}$$

Totuși, alcătuit din verbe, acest tandem de rime pare să nu aibă forța de concentrare semantică proprie, în genere, substantivelor: cele mai strălucitoare constelații ale terminalelor de versuri sînt grupuri de cîte patru substantive.

Reflectarea *regulii a zecea, a punctuației,* e evidentă — și nici o altă punctuație nu ar fi mai lucrativă și mai potrivită comunicării lirice ce lunecă prin cuarta lapidarelor linii ale textului.

Așadar toate determinațiile aparținînd de ceea ce am numit „anatomia" configurației ideale a liricii româ-

Scanned with OKEN Scanner

neşti răzbat — mai mult sau mai puţin apăsat — în concretul acestei catrine. Prezente, ele vădesc o anume necesitate a aflării lor laolaltă : prin fiecare componentă a sa, prin raporturile fiecăreia cu celelalte, „pachetul" de determinaţii vine să îndeplinească o admirabilă şi fără egal funcţionalitate în planul expresiei. Mai exact — creează în materia limbii consistenţa expresivă arhetipală a liricii noastre.

Odată identificate determinaţiile (de mai era nevoie !), oricine, credem, poate descoperi, în continuare, în catrina supusă analizei, fluxurile ei vitale şi cu aceasta corespondenţa „fiziologiei" sale cu ceea ce am numit „fiziologia" matricei, procesele intime ale antonimizării şi sinonimizării poetice, cu valoarea lor de convenţii artistice şi mai ales cu valoarea concertării lor în frazare, cercetarea avînd a înainta pînă la observarea modului cum textul se arată conform şi reductibil la acea echivalenţă fundamentală descrisă de noi ca „schemă logică a mecanismului ficţional al arhetipului liricii" :

$$\frac{A}{\overline{\overline{A}}} \simeq \frac{B}{[B]}$$

În formula aceasta — ce „transpiră" frumos şi din exemplul ales — se conţin marile promisiuni ale unei rostiri lirice originare, exemplare, esenţiale, cum este şi cea analizată.

Ar mai fi de remarcat, apoi, lipsa figurilor de stil, atotputernicia stilistică a juxtapunerii. „Bate vîntul ..." e un cîmp dominat de tăcerea tropică, un şir de enunţuri ce refuză, întrucît pot sta alături, orice „service" joncţional. Totul pare jucat pe miracolul — pe cît de simplu pe atît de împlinitor — al suprapunerii (intercalărilor) fără liant a două stihii : a vîntului în ierburi şi a dorului în lăuntricul celui stingher.

Nu vom zice, însă, niciodată — oricîte ar fi dovezile conjugării atributelor arhetipale (cele ce nu vor fi scăpat decelării noastre) într-o singură entitate a liricii — cum că această entitate ar fi arhetipul însuşi. Piesa lirică în cauză îşi vădeşte din plin căderea ori cumse-

Scanned with OKEN Scanner

cădenia arhetipală, dar ea nu se confundă cu paradigma însăși, abia adulmecată, așa cum în semiotică „mesajul" nu se confundă cu „codul" ori „idiolectul", cum „structura de suprafață" nu se confundă cu „structura de profunzime" ș.a.m.d. Prin măruntul text liric supus disecării, ca printr-un geam mai puțin aburit, arhetipul numai cît *trans-pare*, el rămînînd principial Marea-posibilitate-de-a-fi a expresiei lirice. Destul că lirica există, ca să existe întru el.

C-da 190 coala 18

Scanned with OKEN Scanner

PARTEA A TREIA

ELOCVENȚA ARHETIPULUI

ELOCVENȚA ONTOLOGICĂ

Ontofania paradigmei

Limbajul modern, oricît de subtil și de adecvat teoretizărilor s-ar zice că este, riscă migrena atunci cînd caută să pună în termeni condiția ontică a arheului sau arhetipului; și aceasta i se întîmplă, într-un fel sau altul, destul de des. Iată, în privința realității arhetipului (chestiune condusă pînă în hotarul interogației dacă nu cumva termenul nu desemnează decît un simplu construct euristic), acest *principium* apare înfășurat într-o sumedenie de sintagme ce încearcă a-i reliefa corporalitatea. Să intrăm cu gîndul, așadar, în cîmpul de forțe al definirilor arheului sau arhetipului ca fiind „realitatea absolută", „singura realitate pe lume", „sinea adîncă a fiecărui lucru", „realitatea generativă", „paradox existențial", „subzistență fără existare" și „existență fără realitate", „irealitate substanțială", „încorporare relativă" (în real), „trecere fără stare" ori „pachet de posibilități care stau să treacă în sînul realității", „veșnică virtualitate" dacă nu chiar „mare formă vidă" — și cîte altele... Spre a preveni impresia de prolixitate (nu tocmai potrivită aici, într-un etern punct de încercare a puterilor mentale umane) am ordonat cumva formulările enumerate mergînd de la consistența ontică subliniată de cele dintîi spre rarefierea și vacuitatea problematizată — nu mai puțin fecund — de cele din urmă. Dar începe, oare, cu adevărat, aici, vreo ordonare cînd, pe de o parte, *vidul* ce se atribuie arhetipului poate fi deplinătate nearătată și cînd, pe de altă parte, *plinul* ce i se atribuie sare din perceptibil transgresînd orice întrupare? Încît, forțînd o aducere

Scanned with OKEN Scanner

a atîtor sintagme la același numitor, s-ar putea zice că ideea arheului stăruie în gîndirea umană ca un soi de loc geometric al vidului și plinului (termeni luați în semnificația lor ontologică). Ideea arheului reușește să creeze o profitabilă stare de conștiință (altfel greu de realizat) a nediferențierii categoriale a vidului și plinului, să pună aceste categorii în cumpănă (arheul apărînd ca un ens intermediar „verosimil", ca „încorporare relativă", „trecere fără stare", etc) ceea ce nu-i decît alt fel al său de a totaliza.

Dar, față cu complexitatea acestui cîmp problematic de maximă dezgolire filosofică a existenței, e un anume avantaj să ne putem restrînge la cazul literaturii, avînd a ne pune întrebarea numai asupra realității/irealității arhetipului în acest plan, mai exact — dacă ideea de arhetip (așa cum am tratat-o) admite să fie omologată ca esență ontologică a lirismului românesc.

Dacă ceea ce am numit arhetip al expresiei lirice românești este doar *nomen* aparținînd de convenția metodologică a unui „mod de lectură" (unul între altele) sau, dimpotrivă, este *mai mult*, — răspunsul în această chestiune evident că depinde de felul cum concepem mai întîi însăși realitatea poeziei ca poezie.

Fără a putea detalia în voie (întrucît discuția despre „aparența" și „realitatea" literaturii a ajuns să atingă astăzi tratări, așa zicînd, monografice *) relevăm enunțiativ că punctul de vedere solidar întregii noastre căutări a arhetipului liricii autohtone este cel după care poezia constituie prin excelență o *întemeiere în limbaj*. Desigur — lucru probat — nu este apanajul exclusiv al unui asemenea punct de vedere să vorbească de arhetipuri, dar diferențele de accepțiune conceptuală și de investigare a lor în fenomenalitatea operei derivă de aici, din optica asupra naturii poeziei, a literaturii în genere. Într-o estetică a mimesisului, care apasă pe natura de act reflectoriu a literaturii, arhetipurile vor fi foarte probabil cuvintele-subiecte dominante, temele recurente, imaginile obsesive conștientizate dar mai ales inconști-

* Vezi Monica Spiridon, *Despre „aparența" și „realitatea" literaturii*, Ed. Univers, București, 1984.

ente făcîndu-și loc și impunîndu-se singure în spațiul discursului liric. Examenul critic al acestor teme notorii comportă în mod natural reflexul interpretativ al trimiterilor în afara actului poetic, la realul pe care ele, temele, l-ar oglindi la diferite niveluri de cuprindere, lirica dintotdeauna rezervîndu-și loc destul și pentru reprezentarea poetico-tematică a vreunui arheu-temelie a lumii... În schimb, într-o estetică ce apasă pe teza că natura literaturii exprimă funcția demiurgică, „creatoare de lume" a limbajului (și apasă pînă acolo încît realitatea limbajului e opusă euristic realității *celeilalte*, de aici putînd să decurgă orgoliul închiderii suficiente înde sine a realității limbajului), înțelesul arhetipului e altfel cîrmit, căutarea lui însemnînd mai ales coborîri în profunzimea actului poetic, spre legile și ascunsele determinații structurale ale zămislirii și organizării expresiei. Devine naturală, acum, bănuirea în abisalul închegării expresiei poetice valide a unui mare arheu tutelar, fie el și „mare formă vidă" în sensul lui Roland Barthes...

Încă Lucian Blaga cheltuia pagini întregi pentru a accentua, în scopurile unei patetice filosofii personale de marcă românească, statura de „cosmoid", de „simililume" a operei de artă: „O operă de artă nu este (...) un «simbol» al lumii totale, sensibile, și nu-și primește valoarea, ca un reflex, de la totalitatea lumii sensibile. O operă de artă este un cosmoid, o lume specială de intenții *revelatorii* și care tinde de a se *substitui* lumii sensibile" *. Tot mai mult se teoretizează astăzi în sensul acesta. Înșurubată în propriul său limbaj ca într-o dobîndită conștiință de sine, lumea poeziei — se spune — nu este definitoriu sortită să se alinieze alteia din afara ei, ea — în măsura în care această lume a poeziei mai suferă comparații cu lumea propriu-zisă — validîndu-se, iată, mai autarhic, prin „verosimilitate", prin „iluzia referențială", prin „efectul de real" pe care le poate crea.

---

* Lucian Blaga, *Trilogia culturii*, Fundația Regală pentru Literatură și Artă, București, 1944, p. 458.

Scanned with OKEN Scanner

Aceasta este (adică, lapidar formulat, în acest spirit concepem) și universul liricii românești în care avem a scruta condiția ontică a arhetipului, cu precizarea că poezia privită ca *instaurație în limbaj* nu este doar poezia modernă (după unii abia aceasta a ajuns să treacă din imperiul necesității în imperiul libertății) ci Poezia însăși, dintotdeauna.

În lungul paginilor anterioare, după ce am efectuat din start o serie de reducții metodologice, am putut reține ca exemplară și reprezentativă, pentru ceea ce ar fi ontologia „în absolut" a expresiei lirice naționale, întemeierea în limbaj și ca limbaj a unui tip anume de configurație catrinală. Ceea ce conferă onticitate acelui tip al poeziilor minime (pe care le-am resimțit mai aproape decît oricare altele de „momentul zero" al nașterii universului liric autohton) rezidă într-o descrisă serie de caracteristici dintre care amintim corelarea stringentă a părților între ele și a tuturor în întregul rostirii, închiderea rondă a expresiei, efectele de simetrie și de autoreflexivitate... Caracteristicile, manifestîndu-se, devin operatoare de sens, fundamentează poetic textul, rostirea nu se mai produce oricum, ci sub zodia unei cauzalități a formei care trage din arbitrareitate limbajul determinîndu-l să atingă o coerență profundă ce nu vine de nicăieri : e lirica însăși, constituită. Mesajul — mesaj liric — nu se mai poate rupe acum de codul rostirii, de o anume oficiere — și *in extremis* se va spune că el subzistă retras în cod. A-l recepta presupune așadar a degaja, hermeneutic ori altfel, codul, algoritmul, structura profundă a textului, căci abia acea structură construiește cu adevărat referința. Noi am denumit codul, algoritmul ori structura profundă altfel — și poate mai exact prin chiar disponibilitatea cuvîntului folosit de a sugera o abordare ontologică : *arhetip*.

Dar și fără lăsarea în voia acestui cuvînt (preferîndu-i-se, bunăoară, cel de „gramatică") despre planul profund al textului poetic se ajunge, simptomatic, să se vorbească, iată, ca despre ceea ce conferă *realitate* creației lirice (altfel spus : autenticitatea de sine), ca despre planul ce-i asigură *materialitatea*, specifica și

Scanned with OKEN Scanner

autonoma materialitate poetică. Într-adevăr, evocînd și asemenea moduri de a vorbi ce vin să justifice în felul lor opțiunea noastră terminologică, arhetipul este cel ce întemeiază ontologic, în limbaj, expresia lirică; el reprezintă nu pur și simplu esența acesteia, ci și factorul generativ al închegării ei concrete. Mai mult sau mai puțin vizibil, arhetipul atribuie realitate poetică rostirii, în sensul că altminteri un text ar rămîne bastard, fără drept de a-l adjudeca genului liric.

Numai că atribuitorul nu se întrupează deplin în vreun întreg liric anume. Pentru un corpus de texte surori (aparținînd la gen), deplinătatea de chip sau de profil a arhetipului e mai degrabă ubicuă decît localizabilă. Altfel spus, mereu, arhetipul mai mult *se arată* decît *este*, distincția nefiind oarecare. Iată de ce noi preferăm să vorbim, cu un termen consonant folosirii celuilalt, de *ontofania arhetipului*. Chiar dacă vom găsi destule piese lirice unele mai elocvente ca altele (și am insistat analitic pe una dintre ele), existența unui text arhetipal ca standard absolut rămîne problematică. Devine mai corect să spunem că de fapt o piesă lirică se întemeiază ontologic, nu prin circumscrierea efectivă a arhetipului, ci ca *personanță* a paradigmei. Acest mod de a privi nuanțează interpretarea în sensul că esența ontologică a expresiei lirice nu se dezvăluie în simpla despuiere pînă la os a textului concret, ci numai întrucît, astfel tratat, textul va vorbi despre virtualitatea/idealitatea organizării de sine. Textul cotizează ontologic la *posibilitatea sa de a fi* sau, cu o sintagmă preluată liber de la Maria Corti, cotizează la „textul absent". (Înscrierea principială a *posibilității* în ontologic — chiar dacă voalează cumva hotarul conceptului — e, bineînțeles, presupusă aici din premisă.)

Postulabil și inteligibil în sfera creației lirice (inclusiv posibilitatea acesteia de a se zămisli), arhetipul expresiei lirice românești nu poate fi mutat *tale quale* pe cerul unui alt regn ontologic. Nici măcar nu poate fi aplicat așa fenomenului originar al liricii vreunei alte comunități umane, ori liricii considerate generic, aceste ultime întreprinderi presupunînd în orice caz — vom vedea — o anume subțiere prin abstractizare a conturu-

Scanned with OKEN Scanner

rilor stabilite. În felul în care — fie și numai în parte — am putut să-i prindem imaginea, arhetipul descris este „vîrf al contemplației" lirismului românesc rămînînd de cercetat, cu toată îndoiala metodică necesară, în ce măsură profilul său se regăsește în profilurile altor idiolecte lirice comunitare, pînă la nivelul „satului planetar".

Și totuși e de așezat în lumină o elocvență pe care analiza esenței ontologice a liricii românești o poate sugera și aduce, o elocvență cu bătaia în planul amintitei meditații filosofice asupra unui ascuns arheu al Firii însăși. Cum însă am socotit și precaut și economic să nu împingem discuția pînă la o asemenea altitudine, ne rezumăm la procedura exemplificării fugare, suficientă doar pentru a pune în termeni ideea anunțată.

Iată, pentru durabila interogație filosofică asupra arheilor, cu modul ei specific de asumare psiho-mentală a lumii, teoretizarea arhetipului încercată pe materia liricii românești s-ar putea să prezinte interes în genul unui studiu de caz care, limitat dar amănunțit ca investigație, permite prin rezultatele sale inferențe utile dincolo de sine. Dar ce fel de caz semnificativ poate fi acesta, al poeziei? Să revenim aici la caracterizarea poeziei lirice ca lume autonom întemeiată. Elocvența universului poetic (în speță, al liricii autohtone) pentru înțelegerea noimelor a ceea ce s-ar găsi dincolo de el decurge tocmai din faptul că glăsuirea poetică nu este oglinda vreunei ontogonii de undeva din afara sa, ci este, intrinsec, ontogonie. Astfel privit în esența instaurației sale în limbaj și ca limbaj, universul expresiei lirice românești se arată principial ca unul *homeomorf* oricărei alte mari instaurații creatoare de lume. Se deschide putința ca gîndirea să se miște liber, în scopurile sale, dinspre universul poeziei spre marea închegare a Firii (dacă nu și invers) operînd prin analogie: prin logosul specific al constituirii sale, expresia lirică apare (forțînd cumințenia teoriei clasice a modelării) ca un model verbal al lumii însăși. Înseamnă că, implicit, și între descrisul arhetip al expresiei lirice românești și ceea ce ar fi teoretizarea unui arheu al existenței întregi pot fi bănuite euristic semnele unui raport homeo-

Scanned with OKEN Scanner

morf, încît, a vorbi despre arhetipul liricii ar fi ca și cum ai vorbi pe altă limbă despre arheul Firii, inclusiv în chestiunea realității sale.

Ideea unui arheu al lumii — situat central — radicalizează, bunăoară, sistemul filosofic al lui Lucian Blaga. Chiar dacă insolit botezat, „Marele Anonim" asta este *. Or, pentru a ilustra homeomorfismul cu descrierea arhetipului liricii, ajunge să ne oprim la chestiunea (în definitiv kantiană, dacă nu platoniciană, oricum foarte proprie meditației filosofice) sublinierii diferenței dintre ființarea arheului și manifestările sale reproductive (întrucît Marele Anonim este factor ontogonic, principiul generator a tot ce există). Blaga insistă pe o atare distincție pînă la formularea imperativului după care arheul *trebuie* să rămînă „veșnică virtualitate", el decimîndu-și posibilitățile reproducerii depline în ceea ce generează, ori pînă la a vorbi despre o poveste infinit mutilată a Lumii: „Orice act creator al Marelui Anonim trebuie socotit de fapt ca generare sau procreare denaturată pînă la nerecunoaștere prin radicală mutilare anticipată. «Ipostazele», dacă prin acest termen înțelegem existențele identice sau similare, sînt cele mai firești posibilități ale Marelui Anonim, nu două, nu trei, ci nenumărate". ** ...Similitudinea problematică e vizibilă chiar dacă, în ce privește panorama textelor liricii românești, nu am vorbit de o poveste infinit mutilată a Poeziei, ci numai de o eternă cotizare, probată în act, la posibilitatea acesteia de a fi. Similitudinea rămîne și față cu meditația eminesciană asupra unui Archaeus denominînd realitatea a tot ce există, arheu lezat ori jignit îndestul de spectacolul lumii noastre datorită incapacității sale de a-l cuprinde plenar... În sfîrșit, în „gîndul românesc al ființei ca arhetip", așa cum îl culege dintr-o sumă de indicii Constantin Noica ***, dife-

---

* Pentru ce poate fi o glosare consistentă pe seama Marelui Anonim privit ca arheu al lumii vezi Constantin Barbu, *Rostirea esențială*, Scrisul Românesc, Craiova, 1985, cap. „Ontologia Marelui Anonim".

** Lucian Blaga, *Diferențialele divine*, Fundația Regală pentru Literatură și Artă, București, 1940, p. 32.

*** Constantin Noica, *Sentimentul românesc al ființei*, Ed. Eminescu, București, 1978.

Scanned with OKEN Scanner

renţa arheu-fenomenalitate e de regăsit într-o tratare mai echilibrată : arhetipul „stă să treacă" în manifestat ; întîlnim de astă dată, modulată filosofic, o cumpănire a *devenirii întru arhetip*, „ancorarea în ceva care adesea n-are nici măcar nume" dar prin care se relevă o ontologie în măsură să dea socoteală de lumea reală.

Homeomorfismul — în înţelesul atribuit şi în modul în care l-am ilustrat — ar trebui să poată fi regăsit şi în raport cu regnuri ontologice mai strînse, de pildă evidenţiabil faţă cu teoretizarea asupra ontologiei umanului. Trimitem la o carte — tot românească — semnificativă încă din titlu prin aceea că aşază hotărît omul (ce este el cu adevărat) sub semnul posibilului. * Omul autentic abia că e proiect (el îşi caută faţa în oglinda idealităţii) al unei împliniri autotelice deschise, e o „fiinţă a depărtărilor" — cum ar spune Heidegger — afectat existenţial de „distanţa, niciodată epuizată, între concretitudinea şi *esenţa sa* (...) Orice demers filosofic realist înţelege că apropierea de această esenţă nu poate fi decît asimptotică" **... Deşi, de astă dată, ideea arheului nu o mai aflăm ca pivot declarat al meditaţiei asupra ontologiei umanului, ea e cel puţin compatibilă cu întregul discurs filosofic, căci „posibilizarea umanului", propulsată metodologic, scoate viziunea asupra condiţiei speciei din suficienţa unui determinism tern şi din orgoliul unei putinţe de cuprindere absolută refăcînd sentimentul distanţei pînă la o paradigmă ascunsă a antropologicului şi însuşi sentimentul paradigmei.

Dacă homeomorfismul semnalat suscită un anume interes euristic, modul cum l-am ilustrat ar putea provoca două gînduri. Primul : operarea cu ideea arheului în cine ştie ce plan ontologic extrinsec universului liricii nu e oare, cumva (întrucît a fost să ne referim la Blaga şi Eminescu), o proiecţie în alte zone a unei viziuni şi experienţe *poetice*, viziune şi experienţă a căror valabilitate ar putea să pălească brusc de îndată ce sînt trecute dincolo de hotarul artisticului ? Concesivi

---

* Ileana Răceanu, *Omul sub semnul posibilului*, Ed. Politică, Bucureşti, 1974.

** *Op. cit.*, p. 37.

fiind, s-ar putea răspunde că, chiar așa stînd lucrurile, nu poate fi contestată o disponibilitate eternă a poeziei de a alimenta „impur" deliberarea filosofică... Al doilea: cum prezența ideii de arhetip în cuprinsul meditației filosofice am ilustrat-o sistematic prin referiri la autori *români*, oare faptul n-ar trebui suspectat cîtă vreme, prin chiar această zăbovire a sa pe imaginea arheului, filosofarea românească s-ar putea să distoneze și să sune provincial în peisajul atîtor noi tehnologii ale discursului filosofic contemporan? În acord tacit cu celălalt răspuns, s-ar putea spune că n-ar trebui să ne alarmăm pînă într-atît de postura filosofării românești dacă ea prin fibra ei rămîne, de prin anii '30 încoace, oricît s-ar acorda secolului, mai „presocratică" decît altele de aiurea...

Durata

Paradoxul popular „ce a fost mai întîi: oul sau găina?" suspendă momentul originării în indefinit. Totuși, aceeași înlănțuire cauzală, grefată pe perceperea curgerii unidirecționate a timpului, pune sistematic conștiința în postura de a admite un început pentru tot ce are ființă. Preocupate de zămislirea lumii, cosmogoniile mitice, iată, etalează explicativ, nu o dată, imaginea oului originar. Deși în jurul acelui ou, ca postură auroralâ a lumii, de regulă mai este cîte ceva — măcar o apă din care emerge forma primordială — el, „environmentul", apare dispensat de sensul unei plasări în temporalitate. Totul pare a începe cu oul acela.

E o convenție — se va spune — în acest mod de a indica primordialul. Chiar așa de ar fi s-o numim, oricum intrusa convenție devine acceptabilă dacă ceea ce se decretează astfel ca reprezentînd începutul poate purta răspunderea a tot ce a urmat mai apoi, justifică și reglementează cumva restul de după sine. *Illo tempore*

Scanned with OKEN Scanner

— altfel ceţos ca plasare — devine timpul originar prin prestigiul unui atare profil.

Convenţia — dacă e convenţie — o regăsim intactă în cea mai notorie cosmologie actuală — scenariul „marii explozii" a universului. Celebra carte a fizicianului Steven Weinberg, laureat al Premiului Nobel, intitulată „Primele trei minute ale universului", indică oare efectiv începutul a tot ce există ? Lăsînd la o parte faptul că o „stînjenitoare ambiguitate" (cum spune Weinberg însuşi) afectează descrierea demarării acelor prime trei minute (momentul zero şi clipa imediat următoare rămînînd „învăluite în mister"), să observăm faptul că autorul unei cărţi cu asemenea titlu nu ezită totuşi, mai spre sfîrşitul lucrării, să se întrebe ce va fi existat înaintea acelui prim moment presupus de „modelul standard" şi face ipotetic loc mai vechii teorii a universului pulsatoriu : expansiunea actuală a universului — scrie el — ar fi putut să înceapă la sfîrşitul unei epoci anterioare de contracţie treptată a lui... Pentru ca mai departe autorul să revină la problema începutului universului astfel : „Deşi nu ştim dacă acest lucru e adevărat, este posibil, cel puţin din punct de vedere logic, să fi *existat* totuşi un început, înaintea căruia timpul însuşi să nu aibă nici un înţeles (...) Problema este deschisă şi poate va rămîne mereu deschisă. Pentru mine, faptul cel mai mulţumitor care reiese din aceste speculaţii despre universul foarte timpuriu este paralela care se întrevede între istoria universului şi structura sa logică". *

Şi atunci cum să vorbeşti de un început al poeziei, de momentul *acela* al ivirii liricii ca mod definit de expresie ?

În monumentala sa „Încercare de poetică medievală", Paul Zumthor, deşi aparent avantajat prin preocuparea sa pentru poetica unui ev delimitabil şi finit, se arată destul de obtuz faţă de bibliografia studiilor asupra originilor în spaţiu şi timp ale poeziei pe care şi-o

* Steven Weinberg, *Primele trei minute ale universului. Un punct de vedere modern asupra originii universului*, Ed. Politică, Bucureşti, 1984, pp. 162—163.

face obiect: „Cu toate că genezele prezintă interes, eu nu mă voi ocupa de ele. Medievistul este tot timpul confruntat cu un trecut anterior textelor existente, trecut de-a lungul căruia s-au format tradițiile de care țin aceste texte. Așa se explică și legitima tentație de a porni pe aceste piste... care nu pot decît să ne îndepărteze de obiectul nostru: textele". * Un punct de vedere filologic înfruntă cumva uzuala analiză procesual-istorică a aparițiilor și succesiunilor în determinismul lor. Interesează cu adevărat *manifestarea* „prin care — precizează autorul — aș desemna emergența, la orizontul marcat de documentarea noastră, a unor texte reductibile la un model inexistent pînă atunci. Prin urmare, pentru mine manifestarea este un «moment», în sensul de punct al duratei și totodată de element decisiv" **. Zumthor va invoca, în consecință, un corpus de o sută de texte medievale propunînd chiar uneori vreo elocventă „secțiune sincronică" pe o jumătate de secol, înainte și după anul 1100 ***. (Curios acest an 1100 ce se impune nu o dată ca reprezentativ punct de referință îndepărtată asupra lirismului, — și se impune de la autorii ce cercetează poezia persană pînă la cei preocupați de poezia iberică. Să se verifice el oare vreodată și ca jalon al manifestării împlinite a oralității lirice românești?) Dar dincolo de orice jalon, Paul Zumthor consideră întreaga poezie medievală un text unitar (metodologic desprins de geneză) care, deși are mișcarea lui internă în timp, își înghite și își supune diacronia. Adică un text ce se diferențiază de poezia altor vremi, cu toate că are diacronia lui proprie. Plasat „în negura vremii", redus la esențialitatea modelului pe care îl comportă, acest text va fi apreciat peste timp — el, de astă dată — ca unul originar, căci

---

* Paul Zumthor, *Încercare de poetică medievală*, Ed. Univers, București, 1983, p. 88. Și o pagină mai departe: „Este comod să scriem că Guillaume al IX-lea a fost primul trubadur: comod și nimic mai mult".

** *Ibidem.*

*** „...în zorile veacului al XII-lea coexistau mai multe forme poetice, inegal elaborate, inegal independente unele de altele, dar de pe atunci tradiționale. Dacă, pornind de la acest punct zero...", *op. cit.*, p. 207.

Scanned with OKEN Scanner

— scrie Zumthor — „evul mediu se identifică, în mai multe domenii, cu ceea ce putem numi, despuind acest cuvînt de orice nuanță patetică, originile noastre". *

Dar să ne întoarcem acasă. De bună seamă că evidențierea existenței unui arhetip al liricii românești poate să resuscite gîndul asupra vechimii acestei lirici. Să fi apărut catrinele arhetipale ca o aură a limbii române încă de la plămădirea acesteia ? Părerile asupra întinderii spre trecut a unei poezii recognoscibile ca fiind a noastră, adică dintotdeauna distinctă de altele și solidară sieși mai presus de ipostazele devenirii sale interne, — asemenea păreri ale diferiților autori sînt cît se poate de împărțite : basculează derutant pe o deschidere istorică de 2 000 de ani !

Astfel, după unii, lirica românească, în specificitatea ei, ar fi mai veche decît însăși limba română. „E sigur că proverbe, cîntece de dor și jale, rituale și despre natură, basme și ghicitori, descîntece etc. care aparțin astăzi neîndoielnic culturii române și fondului ei permanent, s-au spus aici și înainte de apariția limbii noastre..." **. Creații premergătoare etnogenezei „au fost aduse pe românește fără dificultăți". *** Dar dacă așa stau lucrurile, dacă însăși „Miorița" — arhetip al spiritualității autohtone — e traducerea unui text dacic, dacă însăși *doina* — fibra lirismului românesc — e cuvînt dacic (principiul fiind că realitatea doinei trebuie să fi premers apariției cuvîntului ce o desemnează) ****, atunci numai că riscăm să credem că limba română este un fapt oarecare în raport cu soarta și fizionomia poeziei noastre ; poezia ar fi premers etnogenezei avîndu-și — prin piesele arătate — centrul de greutate, „fenomenul originar" undeva dincolo, „în aval" de ivirea românilor și a rostirii lor sufletești !

---

* *Ibidem*, p. 41.

** G. Muntean, *Interpretări și repere*, Ed. Junimea, Iași, 1982, p. 47.

*** *Ibidem*, p. 72.

**** Un studiu filologic documentat asupra originii doinei, cu menționarea, între altele, a susținătorilor dacismului ei, în Ion Popescu-Sireteanu, *Limbă și cultură populară*, Ed. Științifică și Enciclopedică, București, 1983, pp. 83—192.

Scanned with OKEN Scanner

La cealaltă extremă, alți autori ajung să atribuie liricii românești judecate în esența ei identificabilă astăzi • vechime nu mai mare de vreo sută-două de ani. Doina nu poate fi dacică — apreciază folcloristul Gh. Vrabie — deoarece în semantica ei, în topică, în concepția de viață ea nu trădează o vechime multiseculară; în schimb, imagistica o deconspiră ca aparținînd romantismului *. Ca generate sub steaua tîrzie a romantismului literar au fost apreciate tezaure de poezie dintre cele mai vechi și mai definitorii pentru ceea ce este profunzimea liricii noastre, — cum ar fi, de pildă, piesele lirice din redutabila culegere Jarnik-Bîrseanu.

Împingerea originării istorice a liricii noastre pînă la scoaterea ei din condiția limbii române ni se pare, ca și lui Zumthor, cu tot respectul cuvenit unor asemenea descinderi cauzale, o călătorie într-o depărtare ce bagă cumva problema în ceață. Însă observația principală e alta: e greu de conceput și de revendicat ca a noastră o creație poetică lipsită de casa ființei sale, adică de suportul limbii române. O lirică a noastră în afara unicalelor potențe expresive ale limbii române ne apare cu totul decolorată sub aspectul atributelor de geniu autohton. Dacă a existat o lirică orală a dacilor (ei avînd în acest sens disponibilități mai mari ca ale romanilor) dacii nu sînt *decît* strămoșii noștri de dinaintea etnogenezei, ea, etnogeneza rămînînd adevăratul orizont al postulării unei esențiale identități de durată a poeziei române. Teoretizarea arhetipului liricii românești aduce în această privință o elocvență a sa: așa cum l-am dedus din creația de limbă română pe care o avem efectiv (dintr-o aplecare expresă asupra măruntelor texte primare ale rostirii noastre poetice conservate în culegeri ce mărturisesc o oralitate de veche exercitare) arhetipul vine, credem, să infirme ideea traductibilității fără probleme, a comodei aduceri pe românește a unor „ziceri" poetice care, preluate prin translare lingvistică, ar fi chiar cele în care se aude însuși timbrul inconfundabil al liricii naționale; căci cu tot ce presupune el

* Gh. Vrabie, *Retorica folclorului (Poezia)*, Ed Minerva, București, 1978, p. 93—99.

Scanned with OKEN Scanner

(pînă la metafizica imanentă actului poetic) acest timbru — în măsura în care îl definim prin diferența specifică față de altele — nu poate aparține decît de fenomenalitatea și harul limbii române. Că lirica românească, în ceea ce are ea caracteristic, ar fi o prelungire din alt grai, ori că ea s-ar supune senină redării în vreo altă limbă, — aceste presupuneri pălesc dacă, radicalizînd chestiunea, vom reține că șansele traductibilității liricii românești înseamnă în esență și prin excelență șansele traductibilității arhetipului ei reprezentativ, arhetiparului. Or (după cum s-a comentat îndeosebi în capitolul „Chintesența"), modul exemplar al structurării liricii noastre rezidă într-un ghem foarte complex de interrelaționări sintactico-semantice, un ghem riguros realizat într-un minim lexical uneori de numai zece cuvinte distincte. A crede că unei piese lirice de tipul

$$\frac{\text{nor}}{\text{stele}} \simeq \frac{\text{dor}}{\text{jele}}$$

i se poate crea facil, în altă limbă, un echivalent care să asigure celor patru cuvinte de rimă toate atributele alcătuirii matriciale reprezentate de noi în schema de la p. 212 — o atare credință poate fi verificată experimental ca prea tributară candorii. Apoi, chiar dacă cei patru termeni plasați pe pozițiile tari ale rimelor — și care astfel rezumă poezia — ar fi să fie găsiți, foarte probabil că termenii în cauză, aflați printr-o căutare mai degrabă căznită, nu vor avea în limba respectivă aceeași uzanță în cadrul fondului principal de cuvinte, aceeași poziție semantică și aceeași încărcătură ectosemantică precum în limba română și nu vor fulgura, reuniți în buchet expresiv, ca un careu terminologic validat și așteptat de sensibilitatea vorbitorilor acelei limbi... Această situație a traductibilității structurilor arhetipale dense (catrinele arhetipale) exprimă sintetic situația globală a traductibilității liricii noastre întrucît are o personalitate, una ce ar trebui să rămînă miza oricărei traduceri.

Nu putem da o notă de trecere nici tezei (uneori mai fățișă, alteori mai edulcorată) despre originarea abia de vreo sută-două de ani a textelor noastre lirice ca texte

Scanned with OKEN Scanner

de structurare arhetipală, adică în care ne regăsim atît de limpede eternizaţi cu esthesis-ul propriu. Vrem să spunem, mai exact, că abordarea tezei din perspectiva teoretizării arhetipului expresiei noastre lirice o pune serios în dificultate.

Mai întîi să reamintim că amprentele arhetipului le-am găsit şi le-am extras optim, ca pe un zăcămînt mai de suprafaţă, în concreţiuni lirice cu cea mai bună probabilitate de vechime, — măruntele piese de cîte patru versuri, din care am alcătuit un preferenţial „lot reprezentativ" al analizei. Însăşi scurtimea acestor închegări expresive împlinite e un semn de arhaicitate menţionat, bunăoară, de Tache Papahagi ; alt semn e simplitatea, lipsa de înfloriturí poetice (menţionat, de pildă, de D. Caracostea şi Ov. Bîrlea), dar o simplitate ce nu contestă în nici un caz un tipar structurant. Sînt, fără îndoială, şi alte semne ale vechimii, între care cartea jucată de catrinele arhetipale pe tehnica parataxei versurilor, esteticeşte premergătoare uzanţei tropilor, tehnică poetică dincolo de care e greu să concepem o alta mai veche. Chiar dacă „cifric" nu ştim cît de bătrîneşti sînt asemenea texte (mai ales că azi le avem decantate prin faptul istoric al evoluţiei limbii române, evoluţie asupra căreia ele însele vor fi presat), sigur este că piesele — tocmai ele — posedă calitatea durabilităţii, deci — mai mult decît altele — pot fi de oricînd, adică răzbătute „din negura vremii". Durabilitatea unor atare concreţiuni lirice a fost uneori pusă în legătură cu caracterul lor mnemotehnic. Numai că folcloriştii au vorbit de mnemotehnica versificaţiei orale (în fond, alt fel de a numi utilizarea largă în textura poetică a paralelismelor, repetiţiilor, simetriilor) privind-o mai ales ca pe un fel de scop al colportării menit să asigure textului o viitoare „speranţă de viaţă", şi mai puţin ca pe un factor cauzal al impresionantei vîrste deja atinse de rostirea noastră lirică. Piesele lirice de marcantă alcătuire mnemotehnică (ce coincid vizibil cu piesele pronunţat arhetipale) s-au conservat dintotdeauna mai bine, ele sînt prin excelenţă cele ce aparţin de fenomenul originar şi au ajuns pînă la noi fie ca atare, în nuditatea lor cosmotică, fie ca pivoţi identificabili ai unor

Scanned with OKEN Scanner

configurări poetice mai extinse, fie ca relicte imperisabile rămase după destrămarea unor producții lirice cîndva mai extinse. Merită să pomenim aici o constatare: „Cînd vechile forme prind să se destrame, apar adesea forme mai scurte și în atare cazuri se întîmplă (...) un fenomen asemănător regresiunii memoriei : straturile cele mai vechi au o mai lungă durată, se uită mai tîrziu". * Am spune că din lirica oralității s-a putut pierde oricît de mult, dar mai puțin piesele pertinente pentru structura ei arhetipală, de profunzime, căci uitarea structurii profunde a unei lirici n-ar putea fi decît o constatare de după moartea acelei lirici (care, printr-o asemenea uitare, și-ar da sentința capitală). „Structura de profunzime", „modelul de competență", personalitatea rostirii noastre lirice sînt nume pentru o realitate a ei ce aparține duratei, care *rămîne* realizînd un fel de suspendare (dacă nu chiar de sincronie) a timpilor productivității poetice românești : o transcendere a vremelniciei. Dar să presupunem că au fost îngropate în uitare toate concrețiunile lirice izvodite *illo tempore*, cele strînse în culegeri fiind, fără excepție, texte din generații ulterioare, mai mult sau mai puțin recente. Chiar în această ipoteză : oare cît de noi cu adevărat pot fi socotite toate piesele acestea cînd în adîncul alcătuirii lor se răsfrînge o permanență mai presus de ele, o paradigmă a construcției expresive venind nu se știe de cînd ? E uitare, aici, sau perpetuă rememorare ?

A admite o statornicie a liricii românești ce o face să dureze peste moartea și recrearea textelor ei este presupunerea cea mai plauzibilă. Dacă lirica noastră, cu felul ei de a fi așa cum l-am cercetat, ar data abia de vreo sută-două de ani, oare atunci, mai înainte de această perioadă, să fi avut ea un alt model de performanță ? să nu fi avut nici unul ? Ambele întrebări, odată puse, vin să ne încurce destul de mult. Un corpus de concrețiuni poetice încă mai vechi decît cele ce au stat în atenția noastră, în măsură să evidențieze un alt tipar generativ al rostirii lirice autohtone, nu a

* D. Caracostea, Ov. Bîrlea, *Problemele tipologiei folclorice*, București, Ed. Minerva, 1971, p. 132.

C-da 190 coala 19

Scanned with OKEN Scanner

fost etalat de cei cărora doinele, întreaga lirică mărunță și chiar „Miorița" le-au părut de dată relativ recentă. Corpusul nici nu va putea fi etalat vreodată ; rămîne subterfugiul ca măcar să se găsească suficiente argumente pentru a face credibilă ideea unei mutații ce s-ar fi petrecut la un moment dat în structura de profunzime a mărturisirii lirice a românului : de bună seamă că numai o mare întorsătură (și nici măcar ea !) intervenită în viața plăsmuitorilor anonimi ai poeziei ar fi putut modifica atît de sever lirica strămoșilor. Se pare însă că ancestrala noastră viață păstorească, viața patriarhală a comunităților rurale, a satelor de tip răsfirat ce-și creau singure cultura spirituală a glisat istoricește fără o asemenea mare zguduire a continuității de sine, acum o sută sau două de ani...

Iar supoziția că înaintea unei atare perioade nu am avut practic o lirică definită este încă mai greu de susținut. Aceasta ar însemna să plasăm aproape întreaga existență milenară a poporului român într-o vacuitate o putinței de exprimare lirică și în primul rînd să distanțăm imposibil, printr-un enorm hiatus, manifestarea istorică a liricii românești de manifestarea istorică a limbii române, cît timp despre lirică se vorbește, pe drept cuvînt, ca despre „genul primordial", emanația originară a unei limbi, înaintea altor genuri, ca despre prima treaptă de organizare majoră a limbii. Faptul că nu putem opera (visul muzealelor documente „de epocă" !) pe materia concretă a poeziei noastre orale în chiar uzanța ei medievală îndepărtată nu trebuie privit ca o dificultate insurmontabilă în a gîndi lirica unor asemenea vremi revolute. Nu este deloc singurul caz de jenă documentară resimțită de investigația trecutului încît să ne precipităm spre concluzia amintitei vacuități sau spre clasarea problemei. În ce privește însăși etnogeneza românilor ca neam documentele literar-istorice, arheologice, epigrafice ș.a.m.d. au fost și au rămas încă, se știe, destul de posace. Și totuși o teorie cît se poate de convingătoare a putut fi formulată pe o cale aparent paradoxală : prin valorizarea drept „mare arhivă a trecutului", drept „cel mai vechi și tipic

Scanned with OKEN Scanner

document istoric" a limbii populare vii a românilor de azi! * În limba vie a poporului (ce se impune încă a fi investigată) se conţin dovezile inatacabile atît ale continuităţii cît şi ale etnogenezei noastre. Limba vie, prevalată ca document, devine o dovadă mai grăitoare ca vechime decît rîvnitele urme arheologice ori episodicele semne îngropate de timp... Cum altfel dacă nu în mod analog, ca o „mare arhivă" şi „cel mai vechi document" asupra genezei îndepărtate a lirismului de limbă română se cere pătrunsă şi atît de via noastră lirică anonimă (conservată artificial prin culegeri scrise abia de vreo sută-două de ani)?

O anume credibilitate ar putea prezenta ideea că mai înainte de producţia lirică a ultimelor două veacuri (producţie descriptibilă, mai exact, ca lirism de tip individual, de efuziune a eului) ar fi putut să existe un lirism de tip colectiv (cînd glăsuirea eului încă nu se autonomizase net de fondul gregar, de servituţile tribale). Fără îndoială că lirismului de tip individual i-a premers unul de exercitare colectivă, cu rădăcini ce duc pînă în straturile adînci ale entuziasmului, exultanţei şi extazului primitiv. Dar ruperea din sincretismul primar al lirismului ca gen primordial, dominanţa pentru un timp a lirismului colectiv şi apoi ruptura, din gregaritatea exteriorizării lirice, a lirismului individual sînt fenomene din valea de dincolo de orizontul afirmării profilului etnic de care ţinem pînă azi. Într-o formulare cît se poate de succintă, profilul spiritual al românului s-a construit decisiv prin milenara îndeletnicire a păstoritului — mai precis a păstoritului văzut în relaţie cu îndeletnicirile agrare — ceea ce înseamnă o milenară istorie a transhumanţelor şi a izolărilor ciclice ale omului de sat, a comunicărilor prin dor şi a încercării în consecinţă a unor personale şi elevate trăiri existenţiale. Dăm deci dreptate lui Ovid Densuşianu, care lega geneza lirismului românesc de străbuna viaţă păsto-

---

* Vezi I. I. Russu, *Etnogeneza românilor. Fondul autohton traco-dacic şi componenta latino-romanică*, Ed. Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1981, pp. 27—28, 155—156.

Scanned with OKEN Scanner

rească.* În felul acesta lirismului românesc — individual și reflexiv — i se cuvine recunoscută o vechime nu mai puțin milenară, în nici un caz nu de isprava unui veac-două.

Dar cine ar putea spune cu deplină siguranță cît de mult se arcuiește spre trecut bolta rostirii noastre lirice arhetipale? După cum consemnam, o proprietate caracteristică a frazării arhetipale de patru versuri constă în consacrarea primului vers (ca și a versului 3) unei referiri în afară, la planul exteriorității, o asemenea încărcătură a versului prim îndeplinind sistematic o funcție de pandant al mărturisirii stării lăuntrice a eului efectuate în versul următor. Pentru funcția referențială a versului 1 s-a conturat și o foarte tipică soluție generală (un fel de skeumă autohtonă a evocării naturii), acel „Frunză verde..." despre care încă la 1852 se nota că deschide „cele mai multe cîntece poporale" **. (Noi am sublinia principial, încă o dată, că prezența în versul 1 a referirii la natură — prin substituentul general „Frunză verde..." sau altfel — semnifică probabilitatea ca dintotdeauna — și mai ales în genuina lirică mărunță — conținutul versului următor să consemneze trăirea celui ce se rostește.) Or, dacă profilul remarcat al primului vers trimite astfel la structura arhetipală, descrisă de noi, a liricii —, nu putem să nu pomenim aici credința lui Hasdeu după care uzuala „Frunză verde..." ar fi foarte veche și originar românească, nu moștenită: „Născută în intervalul dintre anii 300—500 după Crist, iacă de ce o au românii d-a stînga Dunării, care au învățat-o la un loc în curs de doi secoli și iacă de ce n-o pot avea frații noștri din Macedonia, plecați mai denainte" ***... Să se întindă oare bolta liricii românești (de factura arhetipală descrisă) pînă peste acele aproape

---

* Vezi Ovid Densușianu, *Viața păstorească în poezia noastră populară*, Editura pentru Literatură, București, 1966 (ediția princeps 1922—1923).

** *Poezii populare ale românilor* adunate și întocmite de Vasile Alecsandri, Tipografia lucrătorilor asociați, București, 1866, p. 92.

*** B. P. Hasdeu, *Frunză-verde, O pagină pentru istoria literaturii române*, în vol. *Studii de folclor*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1979, p. 53.

Scanned with OKEN Scanner

albe veacuri ? Mai circumspect ar fi să lăsăm în afară epoca năvălirilor și a așezării popoarelor migratoare pe pămîntul patriei mai ales că istoriile mai recente fixează formarea poporului român și a limbii române în secolele VII—IX, dacă nu — și mai puțin precis — cîndva în intervalul anilor 600—1 100 (acest vag al datării explicîndu-se prin faptul natural al imposibilității de punctare exactă a unui asemenea fenomen de genеză). Gîndind la acel mileniu al migrațiilor și al amestecului pe neamuri (din care fondul nostru latin avea să iasă biruitor absorbindu-le pe celelalte) credem că de *efectiva* limbă a poeziei românești nu se poate vorbi convingător, de pildă, decît ca de una de după săvîrșirea importantului aport lexical slav. Ni se pare ilustrativ să apelăm în această ordine de idei, încă o dată, la ceea ce am numit „tandemul itinerant emblematic de rime" al liricii noastre de construcție arhetipală și anume careul semantic

$$\frac{\text{nor}}{\text{stele}} \simeq \frac{\text{dor}}{\text{jele}}$$

Înlocuind cei patru termeni prin etimoanele lor obținem :

$$\frac{\text{nubilium}}{\text{stellae}} \simeq \frac{\text{dolus}}{\text{žali}}$$

ceea ce ni se pare grăitor sub mai multe aspecte. Mai întîi, se observă că etimoanele nu asigură nici o rimă. De bună seamă că mult timp și multe avataruri au trebuit să se petreacă pentru ca aceste cuvinte să se modifice într-atîta (mai puțin *stellae*), să ajungă să rimeze și să se adune astfel într-o aglutinare lirică reprezentativ românească, unicală ca șansă. În al doilea rînd, să remarcăm în „emblemă" că din cei patru termeni trei sînt latini și unul slav, dominanța etimologică latină reproducînd situația din fondul principal de cuvinte al limbii române. Mai mult, — termenul slav este al patrulea din serie, cade la urmă de parcă ar marca adăugarea mai tîrzie a contribuției slave la plămădirea graiului românesc. În sfîrșit, în al treilea rînd — și acesta

ne pare aspectul cel mai semnificativ — să observăm că pentru realizarea în spațiul frazării catrinale a funcționalei antonimizări poetice s-au găsit disponibilități lexicale de sorginte latină *(nubilium vs stellae)*. În schimb, sinonimizarea, iată, cunună termeni proveniți din două limbi complet diferite *(dolus/žali)*. O nouă limbă, limba română, ca limbă a sufletului românesc, venea să instaureze o identitate poetică impracticabilă pînă la ea : între latinescul *dolus* și slavul *žali*. E ceea ce explică, într-un fel, dificultatea de a afla într-o altă limbă echivalente terminologice satisfăcătoare atît pentru conotațiile carpatice ale *dorului* cît și pentru conotațiile *jalei*, cuvinte interferente la noi pînă la pierderea unuia în celălalt.

Cum perioada migrațiilor rămîne prin excelență una de așezare în rosturi a limbii, abia după anul 1000 pare judicios să vorbim de maturitatea rostirii autohtone dovedită de-acum înainte prin exercitarea largă a unui propriu model de edificare lirică. *Timpul acela* ar coincide cu cel în care, după o existență voalată — dar numai că statornică — românii reapar în mențiunările scrise, prea puțin preocupate anterior de forma lor de viață rustică, latentă, retrasă, fără ostentative afișări istorice, dar viguroasă prin puterea de asimilare de care — „urma alege" — a dat dovadă. „Mai ales în Dacia Carpatică, apariția românilor în documentele scrise a putut să fie comparată pe drept cuvînt cu legendara pasăre Phoenix ori cu apa Arethusei siciliene, după „dispariția" pentru o jumătate de mileniu a populației romanice pe aceleași plaiuri carpato-balcanice, unde însă romanitatea se altoise puternic și adînc în trunchiul etnic traco-dacic" *. *Timpul acela* ar coincide, totodată, cu cel de manifestare a unui adevărat suflu universal al lirismului, moment luat ca jalon bunăoară de Edgar Papu în încercarea sa istorică asupra evoluției și formelor genului liric : „Marile manifestări ale liricii moderne încep cu mult mai tîrziu decît momentele inițiale ale perioadei istorice în care ele se integrează. Asemenea manifestări apar abia după anul 1000 (...) De aceea

* I. I. Russu, *op. cit.*, p. 237.

ne-am propus, cu aproximație și fără criterii mecanice, să ilustrăm poezia popoarelor noi îndeosebi prin motive și exemple de după primul mileniu al erei noastre, cînd, totodată, această poezie capătă un profil perfect definit" *. Poate fiindcă, din scrupul, și-a construit viziunea pe temelia sigură a poeziilor de epocă scriptic conservate, Edgar Papu lasă în umbră înfățișarea lirismului românesc într-o asemenea fază „modernă", deși pe atunci eram și noi un „popor nou" între alte popoare romanice. Eludarea află o scuză în faptul închiderii în oralitate a lirismului românesc de atunci, o oralitate mereu pasageră, încît numai speculativ ar mai putea fi oarecum gîndită în presupusa ei formă de manifestare, atît de îndepărtată. (Opinia noastră — după cum s-a înțeles și se vede — este că abia prin teoretizarea arhetipului structurant al expresiei poetice de limbă română devine cu putință să se vorbească despre lirismul nostru originar.) Oricum, o poezie orală înfloritoare, bine definită în perenitatea modului ei de expresie (vrem să spunem identică cu cea de mai tîrziu) trebuie să fi existat înainte de 1500 de vreme ce începuturile poeziei noastre culte înregistrate după această dată și cercetate concret relevă — de pildă în planul versificației — „anumite sonorități ale versului românesc popular" ** odată cu imitarea (la modă în Europa de atunci) a modelelor medievale străine. (Concluzia cercetării lui Ladislau Gáldi, din care am citat, cum că incipienta poezie română cultă a valorificat poezia orală — desigur, cea care i-a premers — nu putea fi trasă decît pe baza textelor populare... ulterioare, mai tinere decît începuturile poeziei culte măcar cu 300 de ani ! Ieșim din contrarietate numai dacă admitem că poezia orală și-a păstrat originara structură profundă.)

Dar poate că ne-am oprit prea mult privirea pe depărtările de unde vine spre noi lirica în care ne-am îmbrăcat, ca neam, pe totdeauna. Mai ales că pînă și în lucrări de expresă referință istorică acea margine

---

* Edgar Papu, *Evoluția și formele genului liric*, Ed. Albatros, București, 1972, p. 166.

** Ladislau Gáldi, *Introducere în istoria versului românesc*, Ed. Minerva, București, 1971, p. 69.

Scanned with OKEN Scanner

temporală pare mai potrivit să o presupui decît să o determini explicit. Fie, însă, că ne-am ține într-o precaută neangajare, ori am propune un limes, cîndva —, eloc-venţa teoretizării arhetipului în chestiunea duratei şi recognoscibilităţii în vreme a liricii noastre se poate rezuma identic : nu par să existe texte izvorîte din geniul limbii vorbite „din veac" de români în măsură să detroneze modelul generativ descris, ori măcar să-i limiteze valabilitatea în timp impunînd un altul la fel de reprezentativ.

Aşa stînd lucrurile, însăşi grija pentru cronologia liricii româneşti pare a-şi pierde importanţa : pentru a vedea mai bine, poate fi încercată o detaşare de ea. În această cheie a conceput recent un autor român (îşi vor descoperi oare criticii români o vocaţie atavică pentru perspectiva acronică ?) o amplă analiză asupra liricii portugheze : eliberîndu-se de buchisirea mult purtatei succesiuni istorice, sacrificînd tot ce a crezut că se poate sacrifica (texte, poeţi şi chiar epoci) fără lezarea esenţei, autorul ajunge să stabilească pentru cei o mie de ani ai liricii lusitane o cale a ei, un model atotcuprinzător ce afirmă peste vremi „o uriaşă contemporaneitate în spaţiul ideal al textului". * Nu discutăm modelul propus (rezidînd de fapt în remarcarea perpetuării a două maniere opozabile şi alternante de alcătuire a pieselor lirice : concentrarea oximoronică şi dispunerea discursivă), ci postura analitică. Determinarea arhetipului liricii româneşti vine, credem, să consolideze tratarea trans-cronologică semnalată, tratare pe care Mihai Zamfir, temător parcă, o numeşte de la început „ipoteză personală", ba încă şi „aberaţie creatoare" în plan interpretativ... **

Şi totuşi nu se poate ocoli faptul că există — ca un dat uman caracteristic — o dublă intenţionalitate a conştiinţei : pe de o parte, omogenizînd mental istoria vreunui fenomen ce ne preocupă (istoria liricii româneşti, de pildă) îi decolorăm „firul roşu" pînă la alb pă-

---

* Mihai Zamfir, *Formele liricii portugheze*, Ed. Univers, Bucureşti, 1985, p. 291.

** *Ibidem*, p. 6.

Scanned with OKEN Scanner

rîndu-ni-se că nu în ceea ce ar fi devenire în timp s-ar ascunde semnificația ; pe de altă parte, însă, ne descoperim mereu deschiși perceperii fețelor schimbătoare ale fenomenului în cauză, fulgurațiilor lui temporale, restul (stabilul) părînd a reprezenta abia fundalul problemei. Între cele două propensiuni fundamentale se ajunge uneori la disputa formelor de abordare a realității. Structuralismului, bunăoară, ca nouă modalitate de analiză, i s-a imputat într-o vreme dezinteresul pentru diacronie...

Credem că termenul de „arhetip" prezintă în acest sens un avantaj important asigurat de înseși conotațiile specifice ale cuvîntului. Vorbind, în cazul expresiei lirice românești, de un arhetip al acesteia desemnăm durata neclintirii ei de adînc deodată cu o anume înscriere în ordinea temporalului, — „arhetip" sugerînd, de pildă, o regresiune profundă în vreme, ba încă și o nimbare a începuturilor printr-un fel de senzație a coborîrii, în acel punct, a logosului în temporal. Merită pomenit aici modul de a gîndi al lui Blaga : Tradiția noastră — scria filosoful — e „a primei zile", „e fără vîrstă", „ea face parte din logos" *. După cum e foarte potrivită și reamintirea citatei spuse brâncușiene despre idealul artistic urmărit de sculptor prin efortul său de o viață : „În ceea ce fac eu nu este nimic nou. A fost odată și va fi. Deci eu caut ce este mereu"... În linia acestor moduri românești de gîndire asupra tradiției și căutărilor în sfera creației spirituale ne înscriem și noi aici afirmînd despre ideea de arhetip al liricii că realizează înde sine performanța unui mare pliu : în arhetip se pliază fără a se respinge cîtuși de puțin o viziune *sub specie aeternitatis*, sustrasă istoricității, cu o viziune istoricește participativă. De adăugat că felul propriu arhetipului de „a ține" istoria nu înseamnă etalarea vreunei evoluții lineare (progresive ori regresive), cît statornică rotire a lumii fenomenale — trecute, prezente, viitoare — în cîmpul gravitațional al paradigmei. Aureolînd momentul originării ca pe o mare instau-

* Lucian Blaga, *Spațiul mioritic*, Ed. Oficiul de librărie, București, (f.a.) p. 178.

Scanned with OKEN Scanner

rație, desigur că arhetipul poate crea în plan temporal impresia unei degradări ori îndepărtări ulterioare de la condiția primar-ideală, — de exemplu, prin descrisa cedare a construcției arhetipale în fața lui „ca" sau a tropilor ; ca să nu mai vorbim de întreaga lirică „cultă", de mai tîrzia lirică „de autor" ale cărei genii privesc nu o dată spre izvoarele folclorice ca spre o rîvnită Arcadie a rostirii poetice. Fără îndoială, pe de altă parte, că desfășurarea în timp a creației poetice denotă și numeroase momente de accedere spre arhetip, lirica trăind atunci plenar o luminoasă tensionare a sa — și e destul loc în această privință deoarece arhetipul, oricît s-ar fi arătat în concrețiuni genuine ale expresiei, se păstrează totuși într-o anume rezervă a implicării depline în concret, producției poetice fiindu-i dat să forțeze mereu o atare „cenzură". Observația se verifică din plin astăzi, într-o epocă ce-și descoperă sistematic recurențe și reîntoarceri către obîrșii, unele mai radicale ca altele : „S-ar părea că acum sîntem pe cale de a intra decisiv într-o epocă de arhaism (...) Surprinzător este marele contrast dintre două fapte : extrema multiplicitate de stiluri — în sensul cel mai strict, lipsa de stil — în arta contemporană ; și parțialitatea noastră unanimă față de arhaism..." * În ce privește strict cazul liricii românești contemporane devine ilustrativ să menționăm că o recentă sinteză în acest sens ** găsește o însemnată parte a poeziei ultimelor decenii ca aflată „în căutarea ordinii arhetipale"...

În concluzie : punînd poezia românească sub steaua ideii de arhetip devenim reticenți față de logicizarea mersului în timp al liricii atît în sensul „evoluției ascendente" cît și al vreunui implacabil „amurg". Și atunci ce loc mai rămîne contemplării istoriei poeziei ? Pliul aparținînd de comprehensiunea ideii de arhetip relevă lirica autohtonă ca instalată statuar în durată. Pe de altă parte relevă o desfășurare în timp. Această desfășurare e o cronică deschisă a varierii personanței ar-

---

* Shuiki Kato, *Formă, stil, tradiție*, Ed. Meridiane, București, 1982, p. 64.

** Grete Tartler, *Melopoetica*, Ed. Eminescu, București, 1984.

Scanned with OKEN Scanner

hetipale. Ea pare a avea o direcție, avînd mai degrabă un centru în măsură să marginalizeze deviațiile de la model (oricîte ar fi să fie și oricînd s-ar produce) și să niveleze „jocurile" textualizării (ele rămînînd închise, întrucît sînt poezie, între limitele unei mișcări ce nu dezice regula). Și aceasta încă nu e totul. În pomenita lucrare a lui Paul Zumthor, după o minuțioasă analiză a formelor poetice, funcționale de-a lungul Evului Mediu, găsim — parcă mai mult aruncat, dar aruncat într-un punct crucial al cărții — următorul gînd de mare consistență: „Poezia medievală este departe de a fi realizat toate virtualitățile sistemului său" *. Iată, fără alte comentarii, mărturia celei mai elevate pătrunderi a unui corpus de texte, pătrundere care permite să vedem, peste ceea ce s-a petrecut în timp, istoria „ce n-a fost să fie" a unui mod poetic. Și parcă abia așa simțim că se împlinește o nevoie adîncă și liniștitoare a spiritului.

Hotarele

Modul caracteristic în care ideea arhetipului realizează înțelegerea existenței în timp a liricii românești își află potriviri semnificative în prinderea felului de manifestare în spațiu a liricii noastre arhetipale, adică pe cuprinsul ariei de vorbire a limbii române. Fără îndoială că analizata figură structivă originară a expresiei poetice autohtone exprimă specificul nostru național în materie de literatură, descriind o spiritualitate anume. Oferindu-se ca un criteriu operativ și lapidar al diferențierii noastre de alții, arhetipul expresiei lirice românești ne definește, de-o manieră nerelevată pînă acum, hotarele etnice. Să ne amintim aici cuvintele de încheiere ale lui G. Călinescu din prefața magnificei sale „Istorii a literaturii române", scrise într-o vreme grea

* Paul Zumthor, *op. cit.*, p. 242.

Scanned with OKEN Scanner

pentru țară: „În aceste timpuri de suferință națională, o astfel de carte nepărtinitoare trebuie să dea oricui încrederea că avem o strălucită literatură, care (...) în ciuda tuturor efemerelor vicisitudini, se produce pe teritoriul României Mari, una și indivizibilă, slujind drept cea mai clară hartă a poporului român." * Cînd, după o mie de pagini de analiză a fenomenului literar românesc, Călinescu ia distanța necesară privirii sintetizatoare, să observăm că sub aspectul ce ne interesează acum, el face, neglijent în aparență, trei remarci. Prima, deja arătată, este a *unității* literaturii române pe o amplă întindere geografică — și criticul subliniază această unitate ca fiind mai trainică și mai grăitoare în absolut decît înseși granițele politice ale patriei. Dar, totodată, el va remarca de cîteva ori — parcă lezînd ideea consemnată a omogenității de profil — un soi de *centru* de cea mai înaltă reprezentativitate pentru producerea în spațiu a literaturii noastre ca una aparte; va vorbi astfel despre „românii din centru", „românii centrali", ba încă, în chip emblematic, de „românul central" ** părînd a căuta în el reazemul axiologic al viziunii sale asupra creației naționale. În sfîrșit, încă o dată contrariant, Călinescu face remarca (împletind-o chiar cu ideea harului etnic al literaturii produse în centrul României, în zonele ei subcarpatine) valorii similare a literaturii zămislite în marginea *granițelor*... În concluzie — îi scrie el lui Al. Rosetti privitor la „Istoria..." pe care o încheia — „dovedesc că literatura română își are sediul mai ales în Ardealul ocupat (Coșbuc, Rebreanu etc.), pe versanții munților, pe marginile granițelor (Slavici), că teritoriul ei de formație este tocmai ceea ce ni se contestă. Acesta e și adevărul". *** Efectiv, în ultimele rînduri ale „Istoriei..." sale (finalul prefeței) el parcă oficiază o așezare simbolică în vîntul marginilor de țară, cu gesturi de Ștefan cel Sfînt, a statuilor lui

---

* G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, Fundația Regală pentru Literatură și Artă, București, 1941, p. 9.

** G. Călinescu, *Istoria...*, pp. 886—887.

*** *Scrisori către Al. Rosetti* (1916—1968), Ed. Minerva, București, 1979, p. 140.

Scanned with OKEN Scanner

Eminescu și Hasdeu la nord și la est, Bolintineanu și Slavici la sud și la vest, numindu-i „eternii noștri păzitori ai solului veșnic" *. Era vremea în care Brâncuși concepea din aceeași durere pentru fruntariile călcate ale patriei „Piatra de hotar", ultima sa lucrare...

În chestiunea acestei deloc neglijabile topografii a literaturii române încercate de Călinescu (și nu numai de el) teoria arhetipului național al exprimării lirice poate interveni, credem, cu o bună elocvență. Ea este în măsură să edifice, pe de o parte, în privința caracterului contrariant al pomenitei viziuni în spațiu asupra literaturii noastre. Pe de altă parte, ea poate lămuri dacă și cum realitatea din însuși substratul producției literare culte, adică din planul cel mai adînc al rostirii literare proprii românilor, confirmă ori nu „harta" schițată prin scrutarea exclusivă a creației literare de autor. O asemenea probă interesează cu atît mai mult cu cît autorul „Istoriei literaturii române" lasă principial în afara preocupării sale creația anonimă evocînd-o numai întrucît ea își vădește argintul în opera individuală a scriitorilor propriu-ziși. (De pildă, caracterizarea făcută de Călinescu lui Al. Mateevici — și acesta un scriitor de margine: „...ar fi fost un poet mare dacă trăia. Numai Eminescu a mai știut să scoată atîta mireasmă din ritmurile poporane" **.)

Spuneam că prin observarea modulării arhetipale a liricii românești se definește implicit aria geografică a esthesisului autohton, că arhetipul, așa cum l-am descris, apare ca marca diferențiatoare a liricii noastre în concertul liricilor europene tradiționale. Prin el ne delimităm, bazal, de alte etnopsihologii presupuse în manifestarea lor creativă în planul culturii. Față cu procedurile de punere în expresie lirică ale altora, diferențele pot să fie doar de nuanță ori de dozare (cum ar spune Blaga) dar fapt este că în modalitatea comparatismului tiparelor generative ale liricilor diferitelor colectivități umane aceste diferențe transpar cu o notabilă pregnanță (după cum același comparatism relevă

---

* G. Călinescu, *Istoria...*, p. 9.

** G. Călinescu, *Istoria...*, p. 855.

Scanned with OKEN Scanner

și un numitor comun care semnalează că ne aflăm mereu în realitatea rostirii poetice, un altundeva).

Așa devine îndestul de vizibilă personalitatea distinctă a liricii noastre între liricile popoarelor din proximitatea geografică, deodată cu o tulburătoare potrivire structivă a ei cu poezia primitivă iberică, adică tocmai cu o lirică situată la cealaltă extremitate a Romaniei. (Un aspect esențial — semnalat deja — al asemănării extremelor : paralelismul organizator al spațiului strofic.) Să fie, în aria latinității, o asemenea concordanță a tiparelor semnul unei mai pronunțate potriviri de ansamblu, șterse cu vremea în rest, dar păstrate mai bine în marginile romanității ? Ne gîndim aici la principiul metodologic, invocat și de folcloristică *, după care zonele mărginașe ale suprafeței de manifestare a unui fenomen perenizează mai bine forma lui arhaică, deci pot fi revelatoare pentru înfățișarea originară a întregului fenomen respectiv. În această privință mai ales lirica românească ar putea fi consultată cu profit, ca una prin excelență laterală, deoarece numai noi îndeplinim condiția de solitară enclavă a latinității fără vecinătăți asemenea.

Dar aici ne interesează, propriu-zis, verificarea amintitului principiu metodologic în interiorul oikumenei românești. Se știe că forma arhaică a unei creații spirituale autohtone e uneori căutată și descoperită încă viind în zone geografice periferice. Forma arhaică a graiului oltenesc mai dăinuie încă în Timoc, și tot acolo ajungem dacă, bunăoară, ar fi să ne preocupe ascendența celui de-al treilea basm din culegerea lui Petre Ispirescu, „Broasca țestoasă cea fermecată", „povestit de d-na Jeorgjean din București" : iată, se pare că numai în Timoc el presupune variante în versuri — indiciu al unei vechimi mai bine conservate. Cu asemenea rost al regăsirii multor indicii și relicte ale trecutului nostru spiritual se poate cerceta spre vest pînă pe Tisa, spre sud pînă la macedoromâni, spre răsărit

* „Periferia e mai conservatoare și aceasta constituie un criteriu prețios în cronologizarea variantelor și tipurilor" — scrie Ovidiu Bîrlea în *Metoda de cercetare a folclorului*, Editura pentru Literatură, București, 1969, p. 171

și un numitor comun care semnalează că ne aflăm mereu în realitatea rostirii poetice, un altundeva).

Așa devine îndestul de vizibilă personalitatea distinctă a liricii noastre între liricile popoarelor din proximitatea geografică, deodată cu o tulburătoare potrivire structivă a ei cu poezia primitivă iberică, adică tocmai cu o lirică situată la cealaltă extremitate a Romaniei. (Un aspect esențial — semnalat deja — al asemănării extremelor : paralelismul organizator al spațiului strofic.) Să fie, în aria latinității, o asemenea concordanță a tiparelor semnul unei mai pronunțate potriviri de ansamblu, șterse cu vremea în rest, dar păstrate mai bine în marginile romanității? Ne gîndim aici la principiul metodologic, invocat și de folcloristică *, după care zonele mărginașe ale suprafeței de manifestare a unui fenomen perenizează mai bine forma lui arhaică, deci pot fi revelatoare pentru înfățișarea originară a întregului fenomen respectiv. În această privință mai ales lirica românească ar putea fi consultată cu profit, ca una prin excelență laterală, deoarece numai noi îndeplinim condiția de solitară enclavă a latinității fără vecinătăți asemenea.

Dar aici ne interesează, propriu-zis, verificarea amintitului principiu metodologic în interiorul oikumenei românești. Se știe că forma arhaică a unei creații spirituale autohtone e uneori căutată și descoperită încă viind în zone geografice periferice. Forma arhaică a graiului oltenesc mai dăinuie încă în Timoc, și tot acolo ajungem dacă, bunăoară, ar fi să ne preocupe ascendența celui de-al treilea basm din culegerea lui Petre Ispirescu, „Broasca țestoasă cea fermecată", „povestit de d-na Jeorgjean din București" : iată, se pare că numai în Timoc el presupune variante în versuri — indiciu al unei vechimi mai bine conservate. Cu asemenea rost al regăsirii multor indicii și relicte ale trecutului nostru spiritual se poate cerceta spre vest pînă pe Tisa, spre sud pînă la macedoromâni, spre răsărit

* „Periferia e mai conservatoare și aceasta constituie un criteriu prețios în cronologizarea variantelor și tipurilor" — scrie Ovidiu Bîrlea în *Metoda de cercetare a folclorului*, Editura pentru Literatură, București, 1969, p. 171

Scanned with OKEN Scanner

pînă pe Nistru... Aducînd discuția între actualele granițe și revenind strict la chestiunile de geografie a liricii noastre orale, să notăm faptul că unii folcloriști presupun o unitate mai pronunțată altădată decît acum a acestei lirici primare. O unitate — vizînd (în termenii lucrării de față) distribuția spațială omogenă a aceluiași mod de structurare a expresiei lirice — există, fără îndoială, și astăzi : oricare provincie a țării poate participa cu piesele sale la o imaginară antologie națională a catrinelor arhetipale. Dar, totodată, materia culegerilor de lirică populară pe care le avem de o sută și mai bine de ani relevă și unele particularități. Într-un studiu anume consacrat problemei, Ovidiu Bîrlea scrie : „În cadrul acestei unități a repertoriului liric se înscriu și unele diferențieri, cu atît mai firești cu cît ele provin din împrejurări specifice de dezvoltare (...) Unele particularități tematice și mai cu seamă stilistice duc la stabilirea a două arii mari ale întregului teritoriu românesc : cea nord-vestică, cuprinzînd Moldova nordică, Transilvania cu Banatul, și cea sud-estică, în care se înglobează Oltenia, Muntenia și Moldova sudică" *. Abreviind formulările, autorul va vorbi, în același înțeles, de o lirică a nordului și de una a sudului.

Care pot fi acele particularități „mai cu seamă stilistice" (după cum s-a făcut precizarea) ce diferențiază nordul de sudul oralității noastre lirice și care — anticipăm — îi conduc nu o dată pe cercetători la ideea superiorității valorice a uneia dintre zonele discriminate?

În lirica sud-estului țării s-a remarcat, sub aspect tematic, în primul rînd înflorirea puternică a cîntecului de haiducie. Lirica haiducească este, fără îndoială, o lirică a *însingurării eului*, — atribut pe care l-am consemnat la locul potrivit ca pe o determinație de esență a lirismului pur. Dar, totodată, din punctul nostru de vedere, constatarea prezenței masive a cîntecului haiducesc în lirica sudului permite să opunem această lirică celei a nord-vestului în sensul că aceasta din urmă,

* Ovidiu Bîrlea, *Diferențierea teritorială a liricii populare*, în *Revista de etnografie și folclor*, tom. 12, nr. 3, 1967. Vezi și studiul anterior al autorului, *Folclor și istorie*, în rev. cit., tom. 11, nr. 1, 1966.

Scanned with OKEN Scanner

îndestul de săracă în cîntece de haiducie, apare astfel mai riguros axată pe *tematica erotică*, adică apare ca o lirică mai aproape de puritatea de gen sub aspectul a încă unei determinații esențiale.

Cum, însă, lirica erotică nu lipsește în nici o parte a țării, chiar în acest plan al poeziei orale de dragoste se fac simțite diferențe între marile zone de nord și de sud. În sud erotica e mai directă, mai aprinsă, mai senzuală (bineînțeles, fără a fi astfel întotdeauna). În lirica nordului, dimpotrivă, senzualitatea bate în retragere în fața unei arderi înăbușite, asumate, sobru mărturisite și nici atunci direct, ci mai ales ca o *comunicare in absentia* cu ființa iubită, — ceea ce apropie încă o dată mai ales această lirică a nordului de determinațiile esențiale ale lirismului pur. În sud — o lirică a inițiativei amoroase (uneori ultimative), ori măcar a „formulării obiectivelor în termeni de comportament" — cum ar zice praxiologia. În nord — o lirică mai contemplativă, în care erosul, sublimat, își pierde din ponderea terestră, o erotică prin excelență a dorului — stare indefinită ce ia chipul unui liman spiritual. În sud au precădere versurile de transcriere nemijlocită a stării lăuntrice sub presiunea iubirii și, adesea, cel ce se rostește pare să nu mai vadă nimic altceva dincolo de cercul distrucției sale interioare. Astfel lirica sudului e mai aproape de oftaturile irmoaselor lăutărești, ca și de lamentațiile primilor noștri poeți atît de preocupați de simptomele lor de spitalizați ai amorului. În schimb, în nord (sau nord-vest) iubirea face omul să descopere parcă atunci cum vîntul leagănă frunza ori iarba : dragostea aduce cu sine o percepere potențată a firii — și nici nu s-ar putea găsi o altă ipostază lăuntrică (decît poate sentimentul-rudă al morții) care să înlesnească o mai cuprinzătoare însimțire umană a existenței. Așa se face că în zona din nord nu mai primează numeric, atît de net, versurile de autoreferință subiectivă, rostirea lirică legănîndu-se vers de vers între o referire la interioritate și o alta la exterioritate. Consemnarea condiției intime a eului se lasă sistematic dungată de o înfiorare cosmică, adică reali-

Scanned with OKEN Scanner

zează acea *cosmicitate* tratată de noi ca o altă determinație esențială a lirismului pur.

În ce privește factorii discriminatorii de ordin formal sau stilistic : caracterul mai expozitiv al liricii orale a sud-estului țării, pe de o parte, și caracterul mai reflexiv al celei din nord-vest, pe de alta, incumbă, ca tipice, desfășurări mai ample ale rostirii, în primul caz, și mai restrînse în al doilea. În acest sens s-a constatat lungimea textelor sudului comparativ cu scurtimea celorlalte (Densușianu, Bîrlea), încercîndu-se esteticește temerea că în sud se petrece o diluare din acest considerent a vigorii expresive a doinei ; alteori oralitatea sudului raportată la cea a nordului e tratată în forma opozițiilor „lirică dezvoltată" — „lirică măruntă" (Tache Papahagi), ori „lirică discursivă" — „lirică de concentrare" (Al. I. Amzulescu), cu o înclinare valorizatoare, mai mult sau mai puțin subliniată, spre lirica densă a nordului, — postură ce amintește de acea atașare doar în parte mărturisită a lui Mihai Zamfir de lirica portugheză cu ascendența în *cantiga de amigo* și nu de cea cu ascendența în *cantiga de amor*. (De fapt, întreaga schemă de interpretare a existenței în timp a liricii portugheze avansată de Mihai Zamfir, și anume „lirică de concentrare oximoronică" *vs* „lirică de diluare discursivă" evocă — fără ca autorul să fi intenționat „pastișa", el bănuind, însă, la un moment dat, caracterul de generalitate al schemei sale * — opozițiile mai vechi și mai noi încercate de folcloriștii noștri pe lirica oralității autohtone.)

Puritatea de gen a liricii zonei nord-vestice (puritate pe care noi am verificat-o și am pus-o în evidență prin referire la un șir de determinații definitorii ale liricității) își află, ca punct de vedere, corespondența în observația mai simplă, ajunsă curentă, cum că lirica sudului, mai analitică, mai explicativă e implicit una în parte atinsă de epic — o lirică cumva narativă. Nu

* „Există probabil două maniere universale și atemporale de a construi poezie lirică, maniera opozitivă (tensiunea asumată între doi poli) și maniera lineară (amplificarea unei stări inițiale, eventual creația în prelungirea altui text)", Mihai Zamfir, *Formele liricii portugheze*, p. 291.

C-da 190 coala 20

Scanned with OKEN Scanner

întîmplător zona geografică a acestei lirici coincide cu zona geografică de înflorire a baladelor. „... În timp ce stilul cîntecelor din Transilvania se caracterizează mai cu seamă prin tendința de concentrare și limitare a combinației motivice ca atare, numeroase fiind cazurile în care cîntecul ardelean se poate alcătui dintr-un singur motiv cu sau fără dezvoltarea eventualelor sale paralelisme, caracteristic pentru cîntecul din Oltenia și Muntenia (...) este stilul oarecum discursiv, adeseori lirico-narativ". * Subliniem: concentrarea proprie liricii nordului nu e pur și simplu scurtime, ci stil, un mod de expresie distinct (fără absolutizare, însă) de cel sudic „oarecum discursiv", impresia fiind că în sud lirica pierde în parte limpiditatea de gen. Zona nordică e, așadar, vatra unei rostiri esențializate, dusă adesea pînă la rigoarea „formulării axiomatice" **. În consecință, în privința ei s-a vorbit de mișcarea „în cerc" a gîndirii poetice, comparativ cu o mișcare mai desfăcută, „în spirală", caracteristică sudului. *** (Pe realitatea sa de referință Mihai Zamfir operează generic cu o distincție similară — „construcție rondă" *vs* „construcție liniară" — cu diferența că o aplică diacronic și nu sincronic: „alternanța concentrării oximoronice și a dispersiei discursive reprezintă istoria lirismului portughez" ****.) Edificarea „more geometrico", închiderea cristalină a textului sînt proprietăți ale liricii din zona nord-vestică ce ar putea fi cercetate mergînd pînă la simetria de organizare internă, cu recurențele și paralelismele pe care construcția rondă le incumbă, pînă la efectul de oglindă, adică la autospecularitatea rostirii. Concluzia: în zona de nord-vest, mai ales, aflăm în toate datele ei semnificative materia ilustrativă pentru ceea ce am analizat ca fiind alcătuirea arhetipală a expresiei noastre lirice...

---

* Al. I. Amzulescu, *Observații introductive la cercetarea cîntecului „propriu-zis"*, în *Revista de etnografie și folclor*, 1966, nr. 2.

** Expresia în Gh. Vrabie, *Retorica folclorului (Poezia)*, Ed. Minerva, București, 1978, p. 261.

*** Ovidiu Bîrlea, *Diferențierea...*

**** Mihai Zamfir, *op. cit.*, p. 69.

Scanned with OKEN Scanner

Dar — rezumîndu-ne de-acum înainte la zona nord-vestică — iată că și în aria ei se demarchează teritorii parcă mai binecuvîntate ca altele. Astfel, panoramînd plaiurile și văile de înflorire, aici, a liricii noastre originare, cercetătorul se vede obligat să consemneze strălucirea cu totul aparte a liricii *central-transilvănene* reprezentate, la nivel de culegeri clasice, de masivul tom scos acum o sută de ani de I. U. Jarnik și A. Bîrseanu — lirică centrală ce își are focarul propriu în părțile Blajului *. S-a vorbit alteori (încă din 1929), ca de un centru de greutate și radiere a liricii românești, de ținutul Hunedoarei **. Ținuturile indicate — consens dincolo de diferențe — cad undeva înlăuntrul Transilvaniei, dar alți cercetători, într-o frumoasă complementaritate cu primii, s-au simțit obligați esteticește să releve calitatea cu totul remarcabilă a liricii colportate în teritorii *de margine* ale aceleiași zone. Așa, se socoate a fi exemplară culegerea (uitată, cumva, în manuscris timp de vreo trei sferturi de veac) a lui G. Alexici cuprinzînd texte din părțile Bihorului. După remarca autorizată a lui Ion Mușlea, aproape șaizeci de piese — cele mai reușite — provin din satul Căuașd, de lîngă Salonta, „deci foarte aproape de granița de vest" ***. „În ce privește ținuturile în care a cules Alexici — observă Mușlea — oricît de îndepărtate ar fi ele de vatra clasică a cîntecelor noastre lirice — Valea Tîrnavelor, Mărginimea Sibiului, Hunedoara și ținuturile subcarpatice ale Țării Românești — constatăm că motivele au ajuns pînă aproape de Tisa" ****. Este edificator, în cazul culegerii Alexici, să ne oprim o clipă fie și numai asupra frecvenței deosebit de mari a pieselor de cîte patru versuri — căci, știm acum, o atare

---

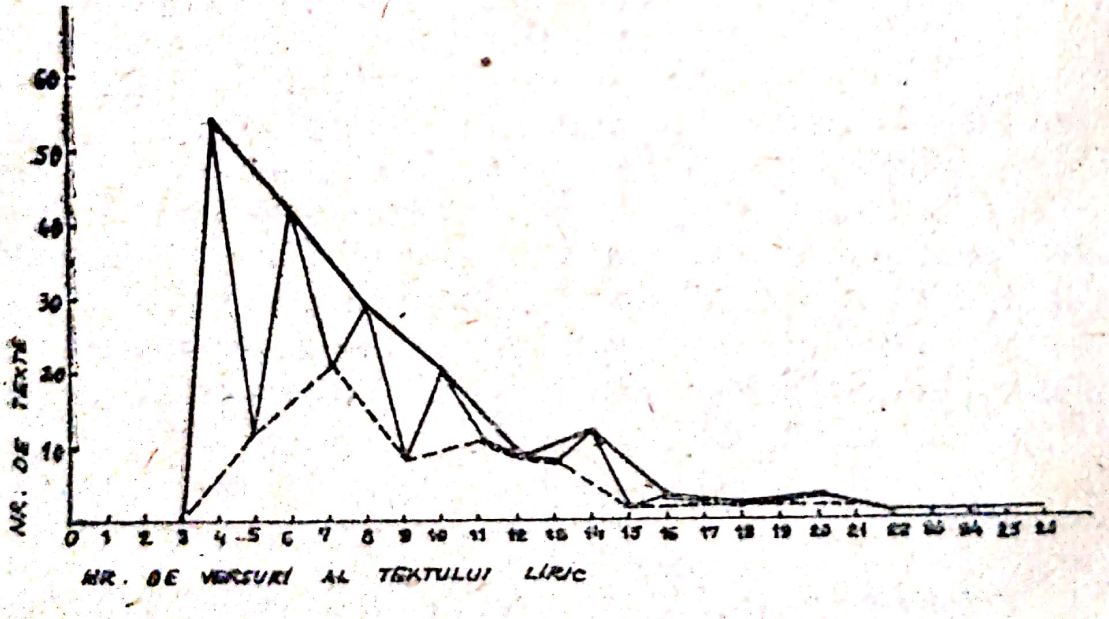
* Vezi Ovidiu Papadima, *Prefață* la I. U. Jarnik și A. Bîrseanu, *Doine și strigături din Ardeal*, Ed. pentru Literatură, București, 1964.

** Tache Papahagi, *Folklor român comparat* (curs litografiat), 1929.

*** Ion Mușlea, *Studiu introductiv* la G. Alexici, *Texte din literatura poporană română*, tom II (inedit), Ed. Academiei R.S.R. București, 1966, p. 27.

**** *Ibidem*, p. 24.

opțiune a rostirii e semnul că s-a găsit astfel o cheie pe cît de concentrată pe atît de generoasă a formulării poetice, o cheie greu de lepădat sub atracția alteia. Dăm mai jos, în reprezentare grafică, statistica întreprinsă de noi pe primele 250 de texte ale culegerii. Se poate remarca dominarea categorică a textelor de patru versuri, curba urcînd brusc spre această normă dimensională ca spre o culme a configurării expresiei, ca să scadă apoi treptat și explicabil. Linia subțire (reprezentînd situația tuturor textelor luate în ordinea crescătoare a numărului de versuri) apare puternic zimțată datorită comportării statistice diferite a piesele cu număr par de versuri comparativ cu piesele alcătuite din versuri de număr impar. Dacă unim doar punctele de comportare statistică a textelor cu versuri perechi (linia groasă) graficul se clarifică în înțelesul său; de asemenea, unirea punctelor din grafic ce exprimă textele cu versuri nepereche (linia întreruptă) evidențiază cît se poate de bine o realitate de interes mai scăzut, aparținînd de registrul inferior al graficului.



Folcloriști dintre cei mai distinși, prin urmare, la fel ca G. Călinescu, dar în mod independent, fiecare pe materia sa de analiză (lirică orală, într-un caz, lite-

Scanned with OKEN Scanner

ratură cultă, în al doilea), atunci cînd fac „geografie literară", ajung să privească cu deosebit interes spre jumătatea de nord-vest a țării, spre Transilvania îndeosebi, iar aici să reliefeze, mai în amănunt, „centrul" și „granița" ca spații creative surori aflate parcă într-o prestigioasă competitivitate a glăsuirii artistice. O proprietate generică a întregii literaturi culte române (în descrierea lui Călinescu) se verifică astfel semnificativ, ca în substratul său, prin identica proprietate generică a liricii noastre anonime (și nu întîmplător a liricii)...

Dar ce calități anume se descoperă ca aparținînd de verbalizarea artistică a nord-vestului românesc, cu ariile lui privilegiate?

S-a făcut constatarea că liricii orale a nordului îi aparțin „perfecțiunea", „efectul de cizelare" *, „preocuparea de șlefuire mai evidentă" **, cu alte cuvinte — cum scrie direct altcineva — *superioritatea artistică*: „Dacă ar fi să socotim că culegerile folclorice cunoscute constituie un exponent al lor [al regiunilor din cele trei mari diviziuni ale țării, Țara Românească, Moldova și Transilvania — I. P.], nu vom greși dacă vom afirma că Transilvania poate disputa oricînd dacă nu originea folclorului liric, cel puțin superioritatea lui... Aci, în Transilvania, pare-se, cel puțin, că dorul a atins cele mai frumoase cristalizări literare și muzicale" ***.

În al doilea rînd, lirica din părțile de sus ale țării are o „mai substanțială *vechime*" **** (s.n. — I.P.): „Lirica nordului e mai arhaică, cea sudică mai evoluată" *****. Este curios faptul că ambii cercetători din ale căror aprecieri am citat nu problematizează, ci doar constată întrunirea atributelor superiorității și vechimii (arhaicității) în corporalitatea aceleiași lirici a nordului. În ce sens, pe ce suport teoretic să pricepem împăcarea acestor două note esențiale? Nu ar părea

---

* Ovidiu Bîrlea, *Diferențierea teritorială...*
** Ovidiu Bîrlea, *Folclor și istorie...*
*** Tache Papahagi, *Folklor român comparat*, p. 308.
**** Tache Papahagi, *Poezia lirică populară*, p. 528.
***** Ovidiu Bîrlea, *Diferențierea teritorială...*

oare mai judicios ca superioritatea, perfecțiunea să fie ale liricii sudice, mai evoluate, dacă e să credem că arta se rafinează cu timpul, că se înscrie istoricește într-un progres al soluțiilor ei expresive? Superioritatea formei originare de expresie a liricii românești să dispară oare prin devenirea ei în timp? (Despre lirica orală a sudului s-a spus că ar fi fost cîndva de felul celei nordice, condiție din care a lunecat cu încetul; astăzi cea nordică apărînd ca singura cu adevărat grăitoare pentru ceea ce era altădată globala și pregnanta unitate originară a liricii, unitate voalată acum de anumite particularități zonale.) Sau — altfel punînd chestiunea — a conserva forma arhaică a expresiei lirice să însemne oare a conserva însăși perfecțiunea artistică, *acea* performanță inegalabilă? Întrebarea se cere, totodată, pusă în relație deliberativă cu observarea unei extinderi treptate, spre nord, a liricii orale de tip sudic, odată cu presiunea tot mai puternică a epicului asupra spațiului de înflorire a liricii. Și, dincolo de toate acestea, iată, un estetician de ținută, fără a se gîndi la folclor, înclină să estimeze astăzi că românul care, cum se spune, s-a născut poet, va sfîrși prin a nemuri prozator: „... pentru prima dată — cel puțin o sută de ani, inclusiv de la Eminescu încoace — prestigiul poeziei se află serios concurat de acela al prozei, îndeosebi al romanului și — precizez — nu al romanului liric". *

În al treilea rînd — și ultimul — calitatea liricii orale a nordului constă în aceea că prezintă „o mai pronunțată puritate autohtonă". **. Păstrătoare obstinată a fenomenului originar românesc, lirica jumătății de nord e mai ușor de distins de rostirea poetică a altor etnii, parcă tocmai pentru că aici s-a conviețuit mai strîns cu altele, dacă nu chiar sub dominație imperială, prin rupere de restul românimii. Lirica nordului (a cărei imaginară graniță cu cea românească din partea de sud taie Moldova, după Ovidiu Bîrlea, undeva prin

---

* Edgar Papu, *Mutații în cultura noastră*, în „România literară", 2, 1978.

** Tache Papahagi, *Poezia lirică populară*, p. 528.

Scanned with OKEN Scanner

dreptul Pașcanilor) participă puternic la definirea profilului spiritualității naționale. Calitatea autohtoniei exprimării lirice (ca și celelalte două calități arătate) este, desigur, cu atît mai pregnantă în centrul zonei și în marginile ei. Am ilustrat valoarea liricii din asemenea arii pomenind de ținutul Hunedoarei și de lirica din părțile Bihorului. Merită semnalată acum o coincidență semnificativă cu această schițată geografie a liricii de vădită marcă autohtonă: atunci cînd Bartók Béla (regretînd că nu cunoaște îndestul realitatea muzicii populare din România de dincoace de munți) face o competentă descriere a celei transilvănene, el ajunge să constate următoarele: „Abstracție făcînd de hora lungă [larg răspîndită — I. P.] (...) trebuie să considerăm deci muzica populară românească din județul Hunedoara și în special cea din județul Bihor, drept cea mai caracteristică muzică populară românească".* „La nici un popor, învecinat sau mai depărtat, n-am găsit urma unui stil asemănător".** Sînt amănunțirile unei idei pe care Bartók o formulase încă în 1914: „Dintre toate popoarele vechii Ungarii [Imperiul Austro Ungar — I. P.] românii au păstrat forma originală probabilă a muzicii lor în chipul relativ cel mai neatins"...*** (Să adăugăm, măcar între paranteze, că Bartók schematizează melodiile românești de joc din Bihor în forma A_5B_5AB, adică le relevă o arhitectonică interioară de patru rînduri melodice recurente în sensul că ultimele două sînt reluarea cu o cvintă mai jos a primelor două. Acest vechi algoritm românesc de generare melodică trimite spontan gîndul la arhaicul nostru mod de configurare a expresiei lirice, cu aceea arhitectonică intimă a repetițiilor paralelistice și simetriilor atît de proprii catrinelor-poezii arhetipale. Reliefînd vechea structură melodică de patru rînduri Bartók vorbește de Bihor; or, numai că s-ar cere amintită aici predominanța în ace-

---

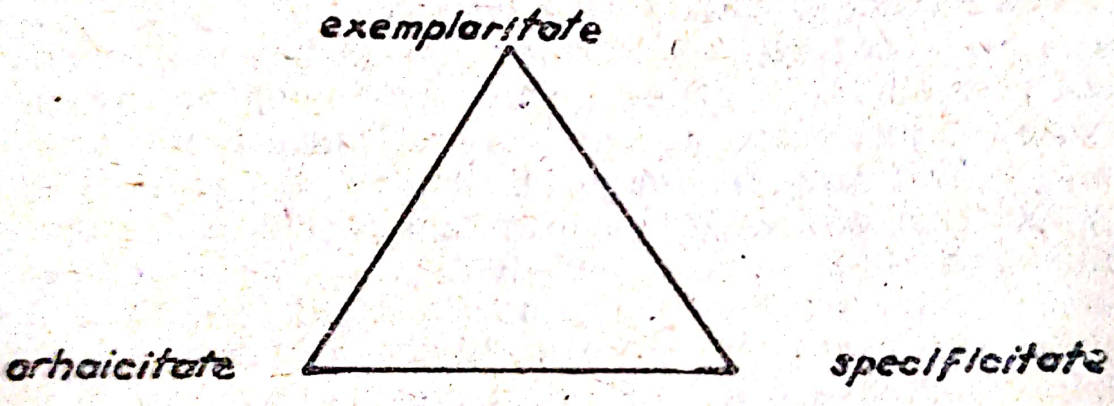
* *Muzica populară românească*, în vol. Bartók Béla, *Însemnări asupra cîntecului popular*, ESPLA, București, 1956, p. 141.

** *Muzica populară maghiară și cea românească*, în vol. cit., p. 183.

*** *Dialectul muzical al românilor din Hunedoara*, în vol. cit., p. 143.

lași Bihor a textelor lirice de dimensiune catrinală, predominanță remarcată de noi pe cazul culegerii Alexici).

Cele trei mari calități în care excelează lirica orală a nordului — superioritatea sau exemplaritatea artistică, vechimea sau arhaicitatea formei rostirii și, în sfîrșit, marcanta autohtonie sau specificitate națională — pot fi vizualizate grafic printr-o dispunere în triunghi cu avantajul că astfel iese în relief un ansamblu de confruntări biunivoce, puneri în relație ce ar merita să fie problematizate, fiecare în parte, măcar atît cît am făcut-o în cazul relației exemplaritate-vechime. Nu e loc, însă, să dăm curs unui atare gînd, mai ales că întreprinderea ar sensibiliza importante chestiuni de teoria generală a esteticii. Ne mărginim să formulăm



observația concluzivă la care oricum am fi ajuns : gîndirea umană deține un concept parcă anume făcut să afirme triumviratul posibil al calităților în discuție : conceptul de *arhetip*. El, arhetipul, compatibilizează ca nici un altul exemplaritatea, vechimea și autohtonia, — trei ocheane aparte prin care, de atîta vreme, exegeți nu tocmai puși de acord vizează fenomenul poetic românesc. Înțelesul arhetipului unifică, așadar, firele și domolește disputa mai multor tipuri de valorizare a creației spirituale (dacă nu chiar idiosincrasia lor : lui Gabriel Liiceanu, de pildă, îi cam displace prezența cuvîntului „românesc" în filosofia lui Noica, și nu întîmplător acesta din urmă, și nu cel dintîi, rîvnește, în chindia veacului 20, să scoată o carte despre arhei).

Scanned with OKEN Scanner

Înțelesul arhetipului — întrucît unificarea arătată îi este proprie conținutului său — nivelează înalt, totdată, putința tratării sub semnul său a poeziei noastre orale și a celei de autor. Căci oare ce calități ultime și esențiale i se caută (măcar disparat și inegal) literaturii zise culte? Iată momentul potrivit să revenim la Călinescu pentru ca să încheiem astfel rotund capitolul asupra hotarelor liricii noastre.

Într-adevăr: după ce panoramează întreaga literatură de limbă română, la urmă, ca într-un gest de cuprindere retrospectivă, oare ce mari embleme îi caută criticul în acea jumătate de nord-vest a ei, iar acolo la „românul central" ca și la cel ce izvodește literatura neamului undeva în marginile zonei? Să-l ascultăm: „Așadar (...), în scopuri curat instructive, *datul primordial* (s.n. — I. P.) îl vom căuta la românii din centru (...). Eminescu, Titu Maiorescu, Creangă, Coșbuc, Goga, Rebreanu, Sadoveanu, Blaga etc., ca români puri fără discuție (ardelenii mai cu seamă și subcarpatinii au această calitate), sînt consultabili pentru *nota specifică* (s.n. — I. P.) primordială" *. Prin urmare criticul se îngrijește să remarce concluziv la o suită de scriitori *exemplari* prin perfecțiunea formală a creației lor (toți cei citați de el sînt din jumătatea „hiperboreană" a țării) alte două mari calități: prezența *datului primordial*, adică corespondența artei lor la un tipar ancestral, și *nota specifică*, adică vădirea în expresia literară a geniului autohton (și nu a unuia — nici nu știm cum — abstract-universal). Caracterul de exemplaritate a operei ce se instituie ca normă a perfecțiunii formale nu controlează decît un vîrf al triunghiului valoric — și nici nu prea poate fi reținut acest vîrf ca fundamentînd de sine stătător o axiologie solidă a frumosului; or, iată acum vîrful exemplarității pus într-o dublă relaționare: cu cel al unei vechimi imanente rostirii și cu cel al specificității etnice... Încît am îndrăzni să spunem că, astfel, aspectele pe care întîrzie Călinescu în finalul istoriei sale a literaturii (el părăsind, însă, acolo, haina de lucru a istoricului) îngînă semnificativ un de-

* G. Călinescu, *Istoria literaturii române...*, p. 886.

Scanned with OKEN Scanner

mers de sondare a arhetipului formei românești de creație literară, unul pentru întreaga literatură în cauză deși e reliefat acum prin restrîngerea referințelor la cîțiva scriitori dintr-un anume cîmp geografic.

Aceasta este demonstrația ce trebuia desfășurată: urmărind să cuprindem larg spațiul ontologic al rostirii lirice naționale ne-am lăsat indus interesul de lirica orală a nord-vestului românesc, iar acolo îndeosebi de producția centrului și a marginilor. Caracterul de necesitate al unei asemenea tratări — întrucîtva ciudate — a subiectului decurge din relevanța mai bună a *părții* pentru *întreg* și pentru aproprierea lui. Dar, dacă am vorbit de o arie deosebit de reprezentativă a rostirii lirice arhetipale și chiar, în cadrul ei, de pregnanța unui *centru* —, ar fi greșit să se tragă din asta ideea că modul nostru arhetipal de exprimare lirică s-ar fi originat cîndva într-un centru anume, ca să iradieze apoi din el înspre toate zările românești de azi. (Ideea nu se poate susține nici cu adaosul că întrezăritul centru al liricii se potrivește geografic destul de bine cu istoricele centre politice, administrative și spirituale ale strămoșilor noștri daci și romani.) O asemenea interpretare a centrului (ajunsă în impas și aiurea, de pildă în cazul efortului repetat de aflare a punctului geografic de iradiere a *fabliaux*-urilor medievale) cum s-ar împăca oare cu teza folcloriștilor noștri că altădată, mai mult decît astăzi, a existat o pronunțată unitate de expresie a întregii producții lirice românești? „Centru" în tratarea de față semnifică nu altceva, ci locul unde structura de adîncime a rostirii noastre poetice *s-a conservat* mai vădit și mai viu pînă astăzi, locul apărînd prin aceasta pilduitor pentru ceea ce ar fi poezia întregii arii de legănare a limbii române. Astfel, centrul e numai un punct perspectival de fugă cerut de contemplarea sferei liricii românești în fenomenalitatea ei mai tîrzie și mai puțin omogenă.

Scanned with OKEN Scanner

ELOCVENȚA GNOSEOLOGICĂ

Glasul propriu

„Există, cert, o formulă etnică, o formulă a sufletului românesc" — scria Camil Petrescu* întreținînd și el bănuiala că, teoreticește, dincolo de porecle ori de simple sintagme indicative, s-ar putea risca prinderea personalității oricărui popor prin cîte o asemenea „formulă", — dar cum? (Camil Petrescu încercase — părîndu-i-se apoi că a vorbit în pustiu — „o analiză fenomenologică a substanțialității naționale" printr-o îndepărtare metodică de folclor, folclor pe care scriitorul părea dispus polemic să-l echivaleze cu pitorescul, adică să preia el însuși păcatul celor cu care polemiza în numele identificării „esenței naționalității"... În schimb, la un Mircea Vulcănescu aceeași invocată metodă fenomenologică, cu reducțiile ei operatoare, va acționa invers: pentru descrierea „dimensiunii românești a existenței", de pildă, el observă — după cum am mai amintit — că s-ar putea ignora euristic toate spusele în materie ale filosofilor noștri culți, în atenția intuiției rămînînd a fi propulsate mai ales „calapoadele vorbirii" tradiționale a românului**.)

Nu trebuie să te revendici numaidecît de la fenomenologie pentru a susține că, în privința prinderii specificului național, *arta*, ca simplă *parte* a unei culturi, poate fi deosebit de revelatoare, mai revelatoare, într-un fel, decît cercetarea totalității manifestărilor acelei culturi.

---

* Camil Petrescu, *Suflet național*, în vol. *Teze și antiteze*, Ed. Cultura Națională, București, f.a., p. 177.

** Mircea Vulcănescu, *Dimensiunea românească a existenței*, în *Izvoare de filosofie, Culegere de studii și texte*, vol. II, 1943.

Scanned with OKEN Scanner

Fapt este că această cale reductivă (restrîngerea analizei la producția artistică a unui popor) e foarte practicată. Ea înlesnește în chip fericit observatorului evidențierea atît a unui set de trăsături etnopsihologice specific amalgamate, cît și a particularităților de viziune a lumii (admițînd că există o metafizică imanentă artei).

Dar arta comportă o multitudine de ipostaze: arte ale cuvîntului, arte vizuale, auditive, cinetice... Cuprinderea tuturor s-ar putea să aducă un fel de întîrziere la suprafață dispersînd efortul analitic în aflarea repetată a acelorași lucruri. Pare admisibilă — cu nădejdea că va fi înlesnită astfel o cercetare mai de adînc — restrîngerea investigației la o singură artă. Trebuie însă ca pentru comunitatea umană al cărei esthesis am voi să-l punem astfel în termeni, acea artă (specie artistică) să aibă pondere, să se dovedească privilegiată și reprezentativă, iar în planul analizei ce i se aplică să provoace îndestul considerațiile de ordin filosofic (fie ele și „impure" ca tip de discurs).

Va fi arta reținută în asemenea scop totdeauna aceeași? Iată, o carte despre îndepărtata și multimilenara Chină începe astfel: „În China pictura ocupă locul întîi între toate artele. Primatul picturii este cu tărie afirmat în toate trafatele chinezești (...) Această pictură se sprijină pe o filosofie fundamentală ce propune concepții precise despre cosmologie, destinul uman și raportul dintre om și univers" *. În plan european arta frecventată cel mai asiduu de analiști în vederea distingerii glasului propriu al unei națiuni, cu mentalitatea și sentimentalitatea ei, rămîne literatura. Numai că și așa se poate încă pendula între genurile subsumabile. Pentru Ramón Menéndez Pidal, de pildă, descrierea caracterelor particulare ale literaturii spaniole — și astfel, se înțelege, ale spiritului spaniol — înseamnă aplecarea preferențială asupra genului epic, mai exact — asupra epopeii: „Studiind epopeea și derivațiile ei, cu alte cuvinte creația caracte-

* François Cheng, *Vid și plin*, Editura Meridiane, București, 1983, p. 15.

Scanned with OKEN Scanner

ristică și deosebit de fecundă a poeziei spaniole, ne vom găsi în fața problemelor celor mai intime, esențiale și cuprinzătoare legate de viața artistică a Spaniei" *. (După ce distinge o serie de caracteristici — care ar merita să fie enumerate aici — Pidal încheie pe ideea dificultății de a indica „în ce grad aceste caractere sînt cu totul spaniole" **. Într-adevăr, unele dintre ele sînt redescoperite de analizele românești asupra personalității literaturii noastre naționale. O apropiere între fenomenul spaniol și cel românesc face la un moment dat însuși Pidal.) În schimb, un João Gaspar Simoes, preocupat de astă dată de psihologia creativă portugheză, socoate portughezul o ființă pur și simplu condamnată la lirism, inaptă — chiar dacă ar voi-o — să se mute cu esența sa națională din el, dintr-un lirism de orientare introvertită, mistică și misterioasă ***. Așadar pentru lusitani nu epica, ci lirica ar fi genul-cheie al descifrării etnopsihologice de sine și, de dorit, al descifrării pînă la aspectele cu adevărat distinctive căci — cum scriu doi psihologi ieșeni — „un român introvertit este altceva decît un peruan introvertit" ****!

Dar la noi acasă? Fiindcă am citat din deschiderea unei cărți despre China, iată și începutul unei cărți românești: „De cînd s-a deșteptat interesul pentru literatura poporană română, iubitorii și cunoscătorii acestei literaturi sînt unanimi în a recunoaște locul central pe care-l ocupă lirica în poezia noastră tradițională (...). Prin bogăția și felurimea motivelor și formelor, ea este chemată să ne desvăluie unitatea întregului complex al creațiunilor noastre poporane, de la strigături pînă la basm" *****. Lirica (fie cea orală, fie

---

* Ramón Menéndez Pidal, *Cîteva caractere particulare ale literaturii spaniole*, în vol. *Eseiști spanioli*, Ed. Univers, Buc., 1982, p. 99.

** Ibidem, p. 111.

*** João Gaspar Simoes, *O Mistério da Poesia*, Coimbra, Imprensa do Univ. 1931, pp. 6—8, apud Mihai Zamfir, *op. cit.*, p. 234.

**** Stela Teodorescu, L. Iacob, *Studiul etnopsihic al personalității*, în „Revista de psihologie", 3, 1982.

***** D. Caracostea, Ov. Bîrlea, *Problemele tipologiei folclorice*, Editura Minerva, București, 1971, p. 7.

Scanned with OKEN Scanner

în întregul ei) pare oglinda cea mai limpezită a esthesisului autohton. Preocupați de aducerea cît de cît în lumină a arhetipului acestei lirici, socotindu-l esența ei revelatoare, am menționat încă de la începutul scrierii de față că, elaborînd-o, adevăratul nostru pariu rezidă în a putea vorbi astfel, mai închegat decît pînă acum, despre existența unui specific românesc al rostirii umane de sine, aureolat de o anume însimțire a lumii. Ne-am încrezut și ne încredem, deci, în „scrisorile de acreditare" ale genului liric.

Ar fi de făcut unele precizări, căci opțiunea pentru lirică în numele descrierii esthesisului carpatic pare, totuși, discutabilă ori, cel puțin, anacronică azi.

A crede în elocvența în acest sens a liricii românești, elocvență condensată în structura ei arhetipală profundă, în specificitatea modului de punere în expresie presupune, natural, să nu socoți valoric lirica un fel de vioară a doua în concertul speciilor literare române. Ne-am manifestat surprinderea cînd, într-un așteptat volum asupra esteticii oralității autohtone, intitulat chiar „Estetica oralității", nu am găsit decît — competent conturată — o estetică a epicului (a baladei), ca și cînd, la nevoie, abia această parte a creației orale ar merita să ne reprezinte într-o considerare estetică. Faptul ar fi putut trece drept un accident de intitulare dacă în epilogul unei următoare cărți despre cîntecul epic tradițional al românilor același autor nu ar fi ținut să scrie: „În cadrul folclorului nostru, alături de basm, dar mai mult decît basmul, cîntecul epic tradițional înseamnă cea mai mare și mai înaltă realizare de care ne putem prevala" *. Nu știm în ce măsură Adrian Fochi s-a interesat de cercetarea liricii populare, cu ontologia ei și culmile ei expresive. Dar știm că el și-a consacrat mulți ani din viață (poate cei mai frumoși) cercetării „Mioriței". Or, „Miorița" — acest „arhetip al spiritualității românești", cum o înrămează valoric Mircea Eliade ** — este ea baladă dar,

---

* Adrian Fochi, *Cîntecul epic tradițional al românilor*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1985, p. 458.

** Mircea Eliade, *De la Zamolxis la Genghis-Han*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1980, p. 238.

propriu-zis, o baladă lirico-epică, ori epico-lirică, una în care scheletul narativ rămîne precar, un fir de apă pierdut prin iarba cîmpului. Preocupat de comparatismul formelor și de diferențierea tipului formal al folclorului românesc înlăuntrul spațiului balcanic, D. Caracostea găsea că motivele pastorale bulgare au o mai pronunțată tendință spre epicizare și lucruralitate ; epica noastră e mai strînsă ; iar în ce privește „Miorița" : „complexul mioritic (complexitatea structurală tîrzie a baladei — I.P.), în ce are mai caracteristic, este implîntat în străfunduri mai adînci, care nu permiteau epicizarea largă, în sens de reacțiune și luptă a ciobanului" *. Noi am observa că, în scopurile reliefării substanței de arhetip spiritual a baladei, firul ei epic poate fi eludat — parcă cu necesitate. Parcă tocmai caracteristica acelui abia un dram de epicitate — ușor eludabil la toate nivelurile de receptare a baladei — îi perenizează ecourile și funcția de arhetip spiritual. Iată, gîndindu-ne să cuprindem și să condensăm la maximum elevatul mesaj mioritic, nu vedem o altă formă mai bună de rezumare decît aceasta :

$$\frac{\text{viață}}{\text{moarte}} \simeq \frac{\text{nuntă}}{[\text{nuntă}]}.$$

Or, cînd propunem o asemenea redare formalizată a arhetipului spiritual care e „Miorița", un fapt, credem, e cu totul vădit : o asemenea exprimare a mesajului mioritic se revendică de la ceea ce am stabilit ca fiind, în tratare simbolică, arhetipul liricii românești :

$$\frac{A}{\bar{A}} \simeq \frac{B}{[B]}.$$

Glăsuirea proprie „Mioriței" — cea prin care păstrăm un anume tip de deschidere spre sensuri — aparține de lirică. În concluzie : A urmări cumva prinderea „sufletului nostru național" în alveola unei teoretizări asupra gramaticii generative nu a expresiei lirice, ci a epicii autohtone (chiar dacă undeva un consens al căi-

* D. Caracostea, Ov. Bîrlea, *op. cit.*, p. 256.

Scanned with OKEN Scanner

lor exegetice trebuie să existe) ni se pare o tentativă mai puțin promițătoare, dacă nu și hazardată. Oricum, într-un atare demers, lirica — tocmai lirica — nu poate fi uitată ca o cenușăreasă, ci trebuie invocată mereu ca exemplar teritoriu de referință.

O a doua precizare ce s-ar cere făcută ne întoarce gîndul pînă la Ibrăileanu și, prin el, pînă la ideologia literară a unor curente ca poporanismul și altele asemenea. Decelînd între poezie și proză și căutînd genul care ar reflecta cel mai bine realitățile specifice nouă, ca individualitate națională, criticul „Vieții românești" scria: „Dacă poezia, cînd e foarte națională, e expresia sufletului unui popor, proza, cînd e talentată, e și expresia sufletului unui popor și oglinda vieții acestui popor. E, încă o dată, mai bogată în realități naționale, subiective și obiective". * Se dă, așadar, cîștig de cauză prozei. Dar argumentarea nu mai apare la fel de temeinică astăzi. Criteriul tematismului autohton, ori al autohtoniei tematice nu mai are puterea de a controla ca altădată ideea specificității etnice. Mai mult, — tematismul (oricît ispititor fard psihanalitic capătă el în faza modernă) pare a fi dezavuat tot mai mult (în chestiunea ce ne interesează) ca orientare critică ce a bruiat îndestul înțelegerea autentică a ceea ce este *expresie națională* în artă. (Ar fi un dinte de scos și teoriei reflectării, din substratul tematismului, teorie amendată azi de descrierea mai riguroasă a artei ca regn ontologic autotelic, doar raportabil la planul realității de dincoace de el.) S-a întîmplat ca glasul propriu unei culturi să fie oprimat exegetic, ori măcar pierdut din vedere prin chiar buna intenție de a urmări și aplauda redarea „realităților naționale" ca factologie localizabilă în spațiu și timp. Iată de ce dintre expresiile interferente: „specific național", „suflet (ori esthesis) autohton" și „glas propriu" — ținem să operăm aici îndeosebi cu ultima, ea conducîndu-ne parcă mai scrupulos și mai curat pînă în zona a ceea ce ar fi viziunea românească a sinelui și a lumii. Iar așa

* G. Ibrăileanu, *Caracterul specific național în literatura română*, în *Opere*, I, Editura Minerva, București, 1974, pp. 322—323.

Scanned with OKEN Scanner

punînd chestiunea ajungem iarăși, preferențial, la lirică, și de la lirică la arhetipul ei ce ne dezvăluie optim că nu există nemijlocit o condiționare tematică a românescului în artă, ci, înainte de toate, o condiționare (un indicativ) de ordinul punerii în expresie.

O precizare ar mai trebui încercată și în ceea ce privește imuabilitatea înscrierii definitorii în liricitate a rostirii de sine românești. Dacă în vreun alt perimetru geografic — cum e cel portughez — careva dintre cei de acolo ajunge la conștiința unei fatale claustrări în lirism a sufletului național (dar asta ar putea fi și metasemnificația „Mioriței"!), la noi, după cum am văzut, se pune azi — măcar sporadic — diagnosticul lunecării sigure a literaturii române din condiția originară a liricității, chiar dacă i se recunoaște liricii faptul de a fi timbrat fundamental și inconfundabil, pînă mult încoace, glasul ființei noastre etnice, de a fi reprezentat debușeul hărăzit al exteriorizării artistice a sensibilității românului. Despre o atare propensiune spre epic a literaturii române contemporane s-a vorbit ca despre o adevărată mutație, — cuvînt de aluzie, cu sau fără voie, la schimbările genetice profunde și bruște în calitatea unui organism. Am spune, însă, că devenirea literaturii noastre nu exprimă atît o mutație cît o autodefinire ce se desfășoară în timp: o bursă a virtualităților proprii. Devenirea (doar cu aparență de dislocare matricială) comportă, adică, mereu, un plan al stabilității calitative. Persistența — în chiar schimbare — a acelui plan al stabilității se vădește exemplar în ceea ce se constată a fi „regresiunea spre arhaic" proprie artei marilor noștri scriitori (nu e vorba, deci, de aspectele factice ori pitorești pe o asemenea direcție, ci de o însușire esențială). „Examinînd pe Eminescu, Sadoveanu, Hogaș, am văzut că izbitoare la ei este regresiunea spre civilizația de mod arhaic (...) Aici atingem probabil punctul fundamental (...) Sîntem niște adevărați autohtoni, de o impresionantă vechime (...) Noi nu sîntem primitivi, ci bătrîni (...) Creangă, Anton Pann (...) întăresc aceste caractere ale vechimii. Și ei sînt «muți» cum s-a observat a fi Sadoveanu, în sensul că n-au o expresie subiectivă a experienței lor.

C-da 119 coala 21

Scanned with OKEN Scanner

Comunicarea cu lumea se face în proverbe ce condensează o înțelepciune stereotipată, atît de controlată prin vechimea rasei, încît contribuția individuală este neglijabilă. Creangă arată contemporaneitatea civilizației noastre cu cele mai vechi civilizații din lume, vîrsta noastră asiatică". * Și Călinescu va consemna o serie largă de alte atribute care decurg din modularea expresiei literare românești prin vechimea rasei, printr-un recurs structural la arhaic (alături de acel atribut al voalării autoratului artistic, de observarea subtilă a „muteniei" scriitorului ca individualitate, de parcă el s-ar lăsa repovestit de gura „străină" a unui eu supraindividual): ritualitatea, caracterul popular, elevația filosofică a contemplării lumii, elementaritatea ș.a.m.d.

Atenție, deci, la excepționala funcție a regresiunii spre arhaic, multiplu modelatoare a glasului autohton. Mereu dezvăluită în urzeala creativității românești, regresiunea spre arhaic (fie ea numită și altfel spre a contracara înțelegerea strîmbă) apare ca o constantă ce nu se supune mutației, ori s-ar supune ultima, în ipoteza că s-ar putea să existe o devenire pînă la nerecunoaștere a profilului spiritual românesc. Dar pînă atunci, iată, de mare actualitate în secolul 20 rămîne demonstrația românească a faptului că recursul la arhaic nu s-a perimat și nu trădează vreo involuție, ci dimpotrivă: un atare recurs — tocmai el — vine să garanteze prestigioasa noastră participare la spiritul timpului și la clădirea lui. Ce ar fi fost Brâncuși, părintele recunoscut al sculpturii moderne universale și cel mai mare sculptor al epocii, fără regresiunea sa spre arhaic? El — s-a zis — a transformat anticul în modern, dacă nu invers, a instaurat o fecundă stare de implicație între modern și arhaic. În cu totul alt plan al creației spirituale — dar perfect comparabil — lecția propusă de Brâncuși acestui secol o regăsim „reformulată" încă o dată prin hermeneutica lui Mircea Eliade. Nu știm prezențe românești mai mari în universalitatea culturii de astăzi și observăm că, în esență, ele seamănă izbitor: eternizează deopotrivă același pa-

* G. Călinescu, *Istoria literaturii...*, p. 887.

Scanned with OKEN Scanner

tos al originarului... Și dacă ar fi să ne închipuim (fără veleități profetice) ceva din fibra intimă a unui viitor geniu al literaturii române, cum oare să nu-l vedem validat — nu de critică, ci prin însuși „orizontul de așteptare" al neamului — ca unul întors vital spre izvoarele ancestrale? Se pare că un orizont de așteptare în acest sens probează difuz întreaga umanitate, omul ca ființă generică; și parcă ni-i dat, ca români, să întreținem — acum și oricînd — o asemenea ardere, sau, altfel spus, o asemenea funcție a marii ecuații antropogonice. Chiar dacă, într-o vreme, regresiunea spre arhaic a literaturii naționale semăna cu o anume întîrziere a ei de la festinul sincronicității europene, oricum, în principiu — vorba sintetică a lui Călinescu — „cîteva secole de întîrziere relativă nu pot anula folosul unei existențe imemoriale" *.

E de văzut, în acest context, ce fel de viitor poate fi postulat literaturii române în prelungirea menționatei aserțiuni că am asista azi la o decisă cotire spre epic a cursului ei. Apetiția contemporană pentru specia epică a romanului e, fără îndoială, vizibilă. Numai că nu ne aparține: de o anume vogă a romanului în cîmpul literaturii secolului 20 se poate vorbi ca de un fenomen universal. Pe fundalul epocii s-ar cuveni — în numele unei interpretări echitabile — să distingem particularitățile înscrierii noastre în acest fapt general (cîtă vreme, după cum se spune, marile curente literare ivite aiurea — romantismul, expresionismul — au căpătat sistematic la noi o față românească, un mod distinct de a fi). Afirmarea romanului ca specie universală se revendică, după cum se știe, de la tradiția epopeii. Nu avem o asemenea tradiție, — și dacă unii, la noi, încearcă de vreo sută de ani încoace să o creeze compensatoriu (mai mult dintr-un pariu cultural decît dintr-o chemare), tentativa epopeică clachează mereu. (Abia eșuarea aceasta repetată am putea s-o privim ca pe o epopee autohtonă în plan spiritual. Cunoaștem pe cineva care după ce și-a consacrat viața ca

* G. Călinescu, *Istoria literaturii române. Compendiu*, Ed. Națională — Mecu, f.a., p. 4.

Scanned with OKEN Scanner

să dea culturii române, în traducere după versiunile originale, „Lusiada", „Ierusalimul eliberat" și „Paradisul pierdut", s-a apucat, ca o încununare, să creeze o „Daciadă". „Dacă nici eu nu voi reuși — spunea — înseamnă..." Și nu a reușit, deocamdată. Oricît a descusut cuvînt cu cuvînt epopeile altora și oricît ar vibra el la istoria națională, oare ce vocație ar putea să aibă cînd lipsește vocația neamului în acest sens?) Dar astăzi în lume identitatea romanului ca specie a devenit nesigură, — simptom al faptului că el nu se mai revendică într-atît de mult de la epopee. Trimitem, de pildă, la romanul modern de sondare a interiorității umane, cu visele, pulsiunile și abisalul ei, — scriitură modulată formal nu de legile clasice ale narării, ci ca posibilă coerență expresivă a fluxurilor, distorsiunilor și recurențelor memoriei. Modernitatea romanului modern rezidă, am spune, într-o deschidere masivă spre procedee extraromanești, cu impresia că nu e exclusă nici temeritatea maximă: lepădarea de epic.

Ei bine, acesta e momentul în care la noi se constată o predilecție a literaturii române pentru roman (presupusa mutație)... Dacă va fi ca și specia romanului să releve tot mai limpede o față românească a ei, noi nu am exclude eventualitatea ca o asemenea față să fie *un avatar al însimțirii lirice* autohtone. (Bineînțeles, nu ne gîndim la un lirism epidermic, producător de incontinență metaforică, ci la unul „îngropat", purtătorul de har al viziunii românești a lumii.) „Glasul propriu" al liricii române — așa cum, în chip fericit, se arată în lucirea de diamant genuin a catrinelor arhetipale — s-ar putea să rămînă (peste disputa genurilor literare) o instanță mereu invocabilă de exegeza romanului românesc sub unghiul particularităților lui naționale. (Despre Sadoveanu s-a spus, totuși, că ar fi creat, prin romanele lui, epopeea românească *. Epopee națională? Să concedem. Dar cum sînt romanele sale?

* Vezi Const. Ciopraga, *Personalitatea literaturii române*, Ed. Junimea, Iași, 1973, p. 270: „Nici o tentativă de a elabora o epopee a poporului român, pînă la Sadoveanu, n-a reușit".

Scanned with OKEN Scanner

„Mișcarea epică strictă va fi punctul cel mai slab al scriitorului". „...nu sînt eroi, ci un singur specimen uman în sute de ipostaze". „Singurătatea e interpretată ca vîrstă de aur" *. „...Paralelismul spiritual dintre fenomenele naturii și cele umane reflectă în proza lui Sadoveanu (...) răsfrîngerile (...) poeziei populare". ** Pînă și Const. Ciopraga va remarcă „invazia timpului neistoric la Sadoveanu", odată cu un ideal al „echilibrului existențial" venind dinspre „Miorița" !***

Așadar credem într-o valoare — ca și într-o funcție euristică — a teoretizării arhetipului liricii românești pentru decuparea, acum sau în viitor, a notelor diferențiale ale epicii noastre comparativ cu epica altora. Acest lucru se va lămuri mai bine în capitolul următor („Viziunea lumii"), dedicat observării concrete a felului cum modul arhetipal de structurare *a expresiei* lirice este implicit o reprezentativă (reprezentativa) *postură existențială* autohtonă (sau măcar concentratul ultim și cel mai durabil al acestei posturi). S-ar cere văzut, totodată, în ce măsură creațiile noastre din celelalte arte, prin ceea ce au și ar mai fi să aibă românesc „în glas", sînt sau nu sînt armonice ale glasului liricii (pînă la a admite o verificare de esență a naționalității lor stilistice prin descrierea esențializată a specificului liricii). Chestiunea astfel formulată, urmărită efectiv, ar presa însă dinlăuntru cadrul lucrării de față pînă la a deveni mai mult decît o acceptabilă protuberanță: subiect de sine stătător. Măcar un gînd — indiciu al deschiderii — să lăsăm, totuși, să se strecoare:

Practicată de la o vreme, abordarea generativă a creației plastice românești — destul de eterogenă sub aspectul tipurilor de gramatici propuse drept „căi de atac" de către diferiții cercetători — nu oferă încă, prin rezultatele sale (foarte circumscrise, de altfel) jaloanele surprinderii glasului propriu al picturii ori al sculpturii românești. Nădejdea trebuie trasă tot din-

---

* G. Călinescu, *Istoria literaturii...*, pp. 545, 549, 551.

** Al. Dima, *Arta populară și relațiile ei*, Ed. Minerva, București, 1971, p. 306.

*** Constantin Ciopraga, *op. cit.*, p. 266.

Scanned with OKEN Scanner

spre vreun filosof al culturii. Iată, într-o carte de analiză a sentimentului naturii în cultura europeană, analiză făcută prin referire predilectă la pictură, la peisaj, Andrei Pleşu vine să reliefeze anumite particularităţi româneşti în materie evocîndu-ni-l pe Ioan Andreescu. (Aşadar analistul operează tacit o rezonabilă reducţie convenţională a picturii româneşti la un geniu al ei.) Semnificativă e „punerea în pagină" : în numele desprinderii sufletului românesc al peisajului andreescian Pleşu va evoca (şi el ca atîţia alţii în atîtea alte ocazii) mesajul liric al „Mioriţei", pentru ca apoi să vorbească de pînzele pictorului prin analogie directă cu poezia lui Eminescu : „Îl percepem mai curînd alături de Eminescu (...) Problematizarea naturii exterioare e dublată la cei doi, de o simetrică problematizare a propriei naturi : cea lăuntrică" *... Dar simetria exterioritate-interioritate apare impecabil tăiată, mai elocvent ca oriunde, în structura catrinelor lirice arhetipale ! Alte note ale peisajului cercetat, extrase de Pleşu, — sinteza şi echilibrul polarităţilor picturale, melancolie specific românească, elementaritatea peisajului, calitatea lui de a fi „spaţiu metafizic" — toate acestea şi încă altele parcă refac descripţia determinaţiilor de bază ale liricii româneşti, determinaţii ideal şi etanş conlucrătoare în arătatul ei arhetip...

Dincolo de posibila „asistenţă tehnică" pe care arhetipul liricii, cu redarea sa formalizată, stă s-o acorde relevării esthesisului autohton conţinut în diferitele arte, el încă poate fi un util model euristic. Fără îndoială că invocarea structurii profunde a poeziei (ca mod de punere în expresie şi ca „fenomen originar" românesc) dincolo de perimetrul artisticului ar însemna, într-un fel, o comparare/confruntare a tiparelor marilor regnuri ale cunoaşterii. În drum apare delicata chestiune dacă filosofia mai poate avea specific naţional sau e pur şi simplu, în toate compartimentele sale, ştiinţă impersonală... În stilul unor minime sugerări, aşa cum anterior am recurs la Andrei Pleşu, să con-

---

* Andrei Pleşu, *Pitoresc şi melancolie*, Editura Univers, Bucureşti, 1980, p. 99.

solidăm de astă dată afirmația noastră printr-o referire la cea mai recentă și mai temeinică exegeză asupra filosofiei lui D. D. Roșca, filosofie prestigioasă ce are în plus, pentru discuția noastră, avantajul-elocvenței a ceea ce poate să însemne „fața românească" a unui curent de gîndire cel puțin european, cum a fost și este existențialismul.

Să-l urmărim, deci, pe Tudor Cătineanu în acel punct al elaboratului său demers exegetic unde el descoperă o „legătură adîncă" între sinteza filosofică a lui Roșca și (ne puteam sau nu aștepta) etosul „Mioriței": „...Identificăm în balada «Miorița», sub epica ei pastorală și dincolo de, sau în afara *alternativei* celei mai rele pe care merge — doar ca alternativă posibilă care nu le exclude, tacit, pe celelalte — un *etos* mai adînc și mai cuprinzător. Din caierul etern și luminos al «Mioriței» poate fi tors acest înțeles: dacă va fi să fie, va fi minunat; iar dacă nu va fi să fie, nu va fi o catastrofă (...). Acest înțeles simplu și vast care poate rezema echilibrul indecis al lumii este dincolo de orice optimism ca și de orice pesimism, este dincolo, mai ales, de optimismul naiv și neproblematic al unei victorii fără luptă, ca și de pesimismul jeluitor al celui ce nu știe să piardă. Dacă acesta este unul dintre înțelesurile cele mai adînci ale baladei, atunci între acest etos tăcut al ei și etosul rostit și limpezit al *Existenței tragice* (lucrarea lui D. D. Roșca — I.P.) există o profundă și secretă legătură. Căci conștiința tragică este, și ea, conștiința ambelor alternative fundamentale ale existenței — «a fi» și «a nu fi»; prima sub determinația «raționalității», a doua sub determinația «iraționalității» —, iar această conștiință se configurează și ea dincolo de atitudinile exterioare „optimism" — „pesimism"[*]. (Comentatorul se va îngriji să adauge că în configurarea filosofiei lui Roșca intervine, de bună seamă, și „variabila individuală" care aduce „un *plus de tragic* pe care nu-l putem identifica în sensibilitatea populară"...[**] Peste factorul individual, trimiterea la

---

* Tudor Cătineanu, *Structura unei sinteze filosofice*, vol. II, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1985, pp. 395—396.

** *Ibidem*, p. 400.

expresia poetică a acelei sensibilități care a produs „Mioriţa" rămîne, însă, cît se poate de operantă.) Avem plăcuta surpriză să constatăm că spre a comenta *Existenţa tragică* a lui D. D. Roşca, Tudor Cătineanu esenţializează mesajul „Mioriţei" într-un fel ce seamănă cu redarea formalizată a mioriticului propusă de noi :

$$\frac{\text{viaţă}}{\text{moarte}} \simeq \frac{\text{nuntă}}{[\text{nuntă}]}.$$

Noi, însă, găseam semnificativ şi consemnam faptul că o asemenea redare este forma particulară, mai puţin abstractă, a paradigmei structurale a liricii, aşa cum am stabilit-o :

$$\frac{A}{\bar{A}} \simeq \frac{B}{[B]}.$$

Cu această remarcă, credem, am înlesnit îndeajuns bănuiala asupra felului cum arhetipul liricii româneşti se oferă ca un cuprinzător model euristic în descifrarea glasului filosofiei autohtone în varii manifestări ale ei.

(Nu s-a gîndit, se pare, nimeni să elaboreze gramatica generativă a *dodiilor* străbune — cu şansa de a identifica astfel un arhetipar structural al filosofării autohtone, „fenomenul nostru originar" pe o atare direcţie. Unele sugestii s-ar putea găsi în lucrările mai noi de semantică a proverbului românesc, la care e posibil să ne referim mai tîrziu. Autorul acestor pagini nu rezistă să nu evoce aici o ermetică pilulă filosofică pe care a auzit-o rostită — variabil sau invariabil — de atîtea ori de fratele mamei sale, Costică Rîşcanu din extremul nord al Moldovei :

Vrei —
bine ;
nu vrei —
să fii sănătos !

Sau :

Îţi place —
bine ;
nu-ţi place —
iarăşi e bine !

Asemenea concentrate paremiologice sînt evident solidare configurării arhetipale a liricii... Un incitant elogiu al dodiilor — privite, am spune, ca monade imperisabile, ca arhaică rostire „zen" autohtonă — face, pe urmele lui V. G. Paleolog, un filosof mai tînăr, Dumitru Velea : „Dodia — forma aceasta de eternitate — se închide în propria sa sferă scindată, se restrînge spre un centru al său, în ea însăşi, pînă la obscuritate, pentru ca lapidar să se deschidă infinităţii, să se lărgească plural, să strălumineze ceea ce nu poate fi luminat, să multiplice orizonturi solidare şi solitare. Dodia nu se compune cu alte dodii pentru a forma un ansamblu suficient sau insuficient, fiindcă sensul ei este de ansamblu, continuu se întinde în afara ei şi, bineînţeles, în afara intenţiei sau voinţei de ansamblu. Ea afirmă continuu imposibilitatea unităţii, o neagă şi o împinge în fragmentar pentru a nu obliga gîndirea la schematizări şi la perfecţiunile simplificării, riscînd să-şi piardă funcţionarea, ci pentru a o trece în posibilitatea de cunoaştere" *.)

Viziunea lumii

Acum merită parcă şi mai mult să revenim la arhetipul liricii româneşti şi să vedem ce fel de potenţă metafizică, ce fel de viziune a sinelui şi a lumii incumbă el prin chiar natura alcătuirii sale. Căci paradigma rostirii noastre lirice, ca tehnologie poetică etern-originară, este, fără îndoială, mod de a fi al unui

* Dumitru Velea, *Banchetul*, Ed. Cartea Românească, Bucureşti, 1984, pp. 177—178.

Scanned with OKEN Scanner

psihé colectiv. Față cu procedura culegerii atributelor viziunii românești a lumii, în mănunchi, luîndu-le de ici și de colo, propunem, deci, observarea unei ființări întrunite a lor în cheia de boltă a liricii, cheie prin care, rostindu-se, esthesisul autohton se dovedește înscris în decantarea umană a existenței pînă în limesul unei curate filosofii.

Căutarea semnelor viziunii românești a lumii nu în conținutul intențional al pieselor lirice (drum cu destule răscruci), ci, demonstrativ, în „forma vidă" a fenomenului poetic românesc, mărturisește credința noastră în caracterul congener al viziunii cu însăși putința formulării liricii prin descrisele exigențe structive ale catrinelor arhetipale : viziunea lumii rămîne inseparabilă de planul expresiei lirice oricît am separa-o didactic de el, și aceasta înseamnă că oricînd — înaltă garanție — am putea-o afla „dormantă" acolo. Astfel analiza pe care o încercăm, cu modalitatea ei proprie, converge cu notoria atitudine a lui Blaga după care, în esență, „românismul e un patrimoniu stilistic" *, matrice stabilă, nesupusă tranzacției : atunci cînd artistul creează, „naționalitatea unei opere nu trebuie *căutată* ; ceea ce e profund etnic se înfăptuiește de la sine ; printr-un accent adăogat conștient nu se obține decît o diminuare a efectului dorit. Ce e adînc etnic nu se poate înconjura". ** Sau, cu vorbele altui mare sagiator al culturii române : „Specificul fiind *un element structural* (s.n. — I.P.) nu se capătă prin conformare la o ținută canonică" *** „Și fiindcă nu se capătă, nici nu se pierde". ****

Vom spune, deci, că acel arhetip al liricii descris de noi ca idealitate și înalt patronaj al frazării poetice autohtone se arată totodată a fi, prin urzeala sa, *performanța* unei specifice semantizări filosofice. Gradul

---

* Lucian Blaga, *Trilogia culturii*, Fundația Regală pentru Literatură și Artă, București, 1944, p. 332.

** Lucian Blaga, *Scrieri despre artă*, Ed. Meridiane, București, 1970, p. 91.

*** G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini...*, p. 886.

**** *Ibidem*, p. 885.

Scanned with OKEN Scanner

de organizare internă a catrinelor arhetipale reflectă direct măsura în care ele compun o viziune a lumii. Cu alte cuvinte, cînd creatorul anonim caută să se rostească poetic, verbalizarea sa e indusă filosofic proporţional cu supunerea rostirii sale la o entelehie stilistică. Ceea ce era de zis — vreun alean existenţial — se absoarbe (potenţîndu-se, edulcorîndu-se, convertindu-se) într-un înţeles posibil prin efectul cristalizării arhetipale a expresiei. Să mai notăm şi faptul cu totul remarcabil că performanţei unei asemenea semantizări filosofice de tip generic îi corespunde o performanţă de ordin pragmatic (prin care ea se comunică, iese în lume): receptarea catrinelor arhetipale o descoperim adesea, chiar la nivelul auditoriului popular, petrecîndu-se ca *bucurie curată a formei* („bucuria curată" pe care voia să ne-o dăruie, prin sculpturile sale, Brâncuşi) obţinută printr-o eludare foarte naturală a *restului*, în defavoarea lui. E o rafinată (şi nu îndestul comentată) receptare de gradul doi, evadată din empiria primară a pieselor lirice în numele aproprierii unei alte elocvenţe a lor, fie aceasta şi numai irizare a unei „semnificaţii ascunse" în ceremonialul — împărtăşit — al rostirii...

„...În ceea ce priveşte o anume transmitere a textelor medievale, se poate afirma că destinatarul aştepta mai mult un cod decît un mesaj", „«cod» indicînd o tradiţie închisă şi parţial normativă de limbă poetică" (Maria Corti *). „Construcţia (textului poetic — I.P.) înseamnă mai mult decît comunicarea" (Paul Zumthor **)... Lărgind mereu cadrul referinţelor, critica semiologică şi semiologia de azi ajung să se preocupe tot mai insistent de putinţa unui mesaj dincolo de mesajul propriu-zis al operei (fie că acesta din urmă e sau nu e) — „mesajul retras în cod" cum ar spune Umberto Eco. „Adevăratul sens al povestirii se citeşte în structura acronică a relaţiilor conceptuale. Proiecţia lor în durata antropomorfă (timpul, spaţiul, întîmplările şi personajele unei naraţiuni — I.P.) nu le conferă nici

---

* Maria Corti, *op. cit.*, pp. 65 şi 86.

** Paul Zumthor, *op. cit.*, p. 186.

Scanned with OKEN Scanner

o semnificație suplimentară. Dimpotrivă, tinde să camufleze jocul constrîngerilor semiotice (...) Numai gramatica fundamentală face exegeza sensului investit în povestire" *.

De aici se deschid două drumuri.

Unul este al algoritmizării abstracte ce operează speculativ cu coduri complet descărnate, complet abstrase, ale producțiilor artistice, integrîndu-le în eventuale coduri și mai generalizatoare, pînă la ștergerea notoriei diferențe calitative dintre mecanismele ideației artistice și mecanismele logice ale mentalului: ștergere ori conciliere aparținînd de-acum de metateoria cunoașterii și comunicării și rîvnind să fie privită ca o victorie a spiritului întrucît are o asemenea apartenență. Pe această cale vom încerca să ne mișcăm (pînă în locul de unde se întrevede, dezarmant, cît ar fi de mers) în capitolul următor.

Al doilea drum — cel pe care ne-am înscris acum cu preocuparea de a distinge în codul expresiei lirice autohtone cifrul unei viziuni a lumii — e o întreținere în abstract ce privește, totuși, în urmă: ea nu taie complet legătura codului liricii noastre redabil în felul

$$\frac{A}{\overline{A}} \simeq \frac{B}{[B]}$$

cu redările lui minim particularizate de tipul

$$\frac{\text{nor}}{\text{stele}} \simeq \frac{\text{dor}}{\text{jele}}$$

căci pentru degajarea unei viziuni a lumii aparținînd de un anume esthesis (în cazul nostru, cel românesc) nu oricare patru cuvinte care ar îndeplini condițiile relaționării semantice cerute de cod (relații de contradicție, contrarietate, implicație ș.a.m.d. — vom vedea)

---

* Claude Bremond (*Logica povestirii*, Ed. Univers, București, 1981, p. 117) rezumă astfel, radicalizîndu-l în vederea respingerii, punctul de vedere al lui A. J. Greimas din *Despre sens. Eseuri semiotice*, Ed. Univers, București, 1975, îndeosebi studiile „Jocul constrîngerilor semiotice" și „Elemente pentru o gramatică narativă".

Scanned with OKEN Scanner

s-ar cere principial considerate la fel de relevante. Nu în gol am subliniat la timpul potrivit că rostirea lirică arhetipală probează la noi existența unor preferențiale careuri itinerante de termeni (menționatele tandemuri de rime) ce fac carieră — ele și nu altele — ca suport al manifestării eterne a arhetipului. Dar încercînd acum scoaterea la lumină a „metafizicii" implicite a codului liricii noastre, specificăm că referirile concrete la careurile clasice de termeni vor rămîne sumare, ele asigurînd mai de grabă un soi de marginală asistență într-o expunere ce se vrea cît mai epurată de particular.

(Poate pentru că unii teoreticieni au distins între „viziunea lumii" și „reprezentarea lumii" în funcție de prezența/absența eului, — să precizăm că în cazul liricii românești rostirea de sine a eului este atît de constant și „la paritate" coparticipativă la figurarea imaginii lumii încît prin „viziunea românească a lumii" se impune să se înțeleagă mereu, fără nici o lungire a expresiei, și privirea întoarsă asupra sinelui, eul apărînd necesarmente amalgamat în acea viziune: codul combină statornic pe A și $\bar{A}$ — care sînt referiri la natură — cu B și [B] — care sînt referiri la climatul intim al omului. E și aceasta o caracteristică semnificativă în plan filosofic, pe seama căreia, fără îndoială, ne vom întreține.)

Impresia primă pe care o creează codul constă în caracterul perfect *închis* al rostirii lirice arhetipale. Catrina românească tipică instituie un act de comunicare ce nu are alură de parte componentă a vreunei desfășurări ideatice mai ample, alură de fragment separat cine știe cum, ori în care abia că ar miji un gînd ce s-ar cere clădit, prin adăugiri, mai departe. Dacă asemenea catrine ar fi socotite simple frînturi și s-ar manifesta intenția prelungirii lor ideatice, s-ar vedea — frumoasă dovadă — că nu pot fi prelungite: dincolo de cosmoidul rostirii fiecăreia se instalează o adevărată criză a continuării lor, antecedentele identificabile ale unor atare dezvoltări dovedindu-se a nu fi altceva decît suprasaturări ale codului — „catrine supraponderale" cum le-am numit — ce sporesc pînă la reduplicarea de sine, ca să revină astfel la ele însele

Scanned with OKEN Scanner

(cf. *supra*, cap. „Depistarea entităților"). Catrinele românești, întrucît sînt moduri deținătoare de sens filosofic, nu pot fi asemuite formal nici măcar cu fragmentele de felul celor rămase de la Lao Dzî ori de la Heraclit, — insule ideatice ale căror colțuri fără îndoială că s-au tot ros și rotunjit de atîta milenară exegeză postumă. Patinat de vreme în punctele rupturii sale, un fragment presocratic apare astfel mai consistent azi decît va fi fost în spulberatul său context de demult, dacă nu cumva contextul e presupunere nefondată; căci — să recunoaștem — ceea ce resimțim la întreținerea cu atare fragmente ale străvechii înțelepciuni nu e atît lipsa prezumtivului întreg din care ele s-au rupt, cît profilarea insulelor de gînd pe un mare fond de tăcere — originara tăcere filosofică a umanității. Abia sub acest din urmă aspect un fragment presocratic și o catrină arhetipală autohtonă se întîlnesc: ele vin deopotrivă să spună că e o nălucă să prinzi înțelesul lumii aruncînd în joc cît mai multe cuvinte, cînd el pare a locui în tăcere. (Ca o particularitate a oralității române, dacă nu a întregii noastre literaturi, au fost notate — am pomenit faptul în treacăt — o anume muțenie [Călinescu], „sfiala congeneră a limbajului" [Vladimir Streinu *], „mari reticențe față de cuvînt" [Edgar Papu **], ba chiar „propensiunea către «necuvînt»" [Florin Mihăilescu ***] — desigur semne ale vechimii tiparului generativ al acestei literaturi. Or, caracterul sobru al trecerii românești în cuvînt a lumii nicăieri nu e mai vădit și mai grăitor ca în producțiile lirice conformate arhetipal.)

Dacă subliniem proprietatea închiderii, senzația de circularitate a zicerii lirice arhetipale, ce nu duce undeva, ci se curbează asupră-și (de parcă în universul

---

* Vladimir Streinu, *Clasicismul, formă specifică de participare românească la literatura universală*, în „Secolul 20", 12, 1966.

** Edgar Papu, *Arta și umanul*, Ed. Meridiane, București, 1974, p. 147.

*** Florin Mihăilescu, *Specificul estetic românesc*, postfață la vol. antologic *Aesthesis carpato-dunărean*, Ed. Minerva, București, 1981, p. 484.

Scanned with OKEN Scanner

unei asemenea poezii linia dreaptă nu ar exista, ci numai geodezica) e pentru a face înțeles faptul că sensul filosofic cuprins astfel în boaba rostirii nu e nici el fragmentar, ci este viziune *împlinită* a lumii. Un asemenea sens nu poate trăi sub imperativul continuării și dezvoltării sale ideatice prin vreun adaos : le are pe toate ale sale în sine —, iar rîvna trudnică a explicitării de sine evident că și ea îi rămîne străină. (Transpare dintr-o atare condiție atributul unei mari stabilități a acestei viziuni ferite de gîlceava neîncetată a rectificărilor proprii sistemelor deschise. Sensul filosofic imanent rostirii lirice arhetipale se poate spune că are înfățișarea unei „forme fixe" ce se conservă astfel, desigur, în virtutea fixității codului însuși al organizării expresiei.)

Ocoalele descrise, cu fiecare catrină arhetipală, de frazarea lirică românească — parcă voind mereu să înconjure, nu să străbată ceea ce este — ne îndeamnă o clipă să punem producția poetică autohtonă sub steaua horalului, a ceea ce Romulus Vulcănescu numea, cu o sintagmă creată de el „fenomen horal" *. Pentru a face palpabilă teza sa după care întreaga creație spirituală autohtonă e marcată în varii forme de o definitorie palingenezie a horalului (cuvînt derivat din „horă", caracteristicul dans românesc cercual, numit într-un loc „tema arhetip" a culturii populare române **) Romulus Vulcănescu va aduce exemple din cît mai multe teritorii ale creației naționale, printre care și al literaturii, aici demonstrația reușindu-i nu tocmai, datorită unei abordări tematice, și nu stilistice, a prezenței horalului. (Așa, horal ar fi romanul „Ciuleandra" al lui Rebreanu fiindcă un străbun dans românesc îmbibă textura cărții. Or iată, acum, această lirică arhetipală, reprezentativ românească : prin circularitatea atît de netă a alcătuirii ei discursive ea poate fi, pentru teoretizarea fenomenului horal autohton, o trimitere ideală.) Depășind faptul că în unele cazuri nu poate

---

* Romulus Vulcănescu, *Fenomenul horal*, Ed. Ramuri, Craiova, 1944.

** *Ibidem*, p. 150.

Scanned with OKEN Scanner

releva decît teme și nu o morfologie, Romulus Vulcănescu va vorbi, totuși, generic, de existența unui stil horal românesc: „Căci, după noi, hora nu este numai un „izvor tematic", ci și un „tipar stilistic" care imprimă creației românești formele lui modelatoare" *. Cu invocata horă eventual substituită legitim prin ideea și cariera stilistică a cercului — reprezentare atît de încărcată de conotații — fenomenul horal va apărea ca însăși „expresia sufletului românesc" **. Se va căuta în cele din urmă „sensul metafizic" pe care tiparul horal l-ar conține, „concepția generală de viață a autohtonului. E concepția unei lumi unitare și simfonice asemeni motivului figurării ei materiale: cercul, în care toate cele se petrec conform unei ordini derivate din echilibrul geometric al forțelor". ***

Ar merita întreprinsă o cercetare modernă asupra înțelesului tradițional al „marginilor lumii" la români (ca emanație a valorizării sensibile, a unei atitudini existențiale, desigur, nu a unei conștiințe teoretice). Noi am spune că în forma cea mai sublimată, imaginea lumii cu marginile ei e de regăsit în alcătuirea rondă a catrinei arhetipale, în felul în care își proclamă ea propriile margini: nu ca să despartă, ci ca să închidă. Ar fi poate de omologat și înrădăcinarea în codul stilistic a acelei caracteristici a spiritualității române numite uneori „refuzul neantului" ****: interesul acordat uneori neantului, scria Mircea Eliade, chiar dacă posibil ca modă sezonieră, este „singura problemă filosofică ce nu a fost intuită de români, cea mai străină rasei noastre!" *****

Dar să nu lunecăm, cumva, prea departe cu vorbele. Stringenta compunere cercuală a zicerii poetice românești observată ca subiacență stilistică (în planul expresiei) a viziunii autohtone a lumii înlesnește contu-

---

* Romulus Vulcănescu, *op. cit.*, p. 183.
** *Ibidem*, pp. 173—174.
*** *Ibidem*, pp. 178—179.
**** Vezi George Muntean, *Interpretări și repere*, Ed. Junimea, Iași, 1982, p. 104.
***** Mircea Eliade, *Insula lui Euthanasius*, Fundația Regală pentru Literatură și Artă, București, 1943, p. 328.

Scanned with OKEN Scanner

rarea unei imagini, e drept, de ansamblu, sintetice, dar nedeterminate destul : geografia unei lumi formate, adică frumoase, ce conformează tot ce închide la această formă a sa. Apoi să mai notăm și faptul că circularitatea — dacă purtăm privirea dincolo de spațiul românesc — transpare ca schelet abstract și din morfologia manifestărilor spirituale ale altor culturi (așa, am pomenit de „construcția rondă" remarcată ca proprie vechii lirici portugheze de tip *cantiga de amigo).* Circularitatea, rotirea de Uroboros a verbalizării poetice, prin ea însăși nu ne diferențiază suficient, decît poate dacă am susține, ca Romulus Vulcănescu, preeminența românească a acestei calități morfologice. Se impune, prin urmare, în scopul decodării mai nuanțate a viziunii lumii prin radicalul stilistic al liricii, să urmărim cum se organizează rotunda noastră rostire poetică arhetipală mai în amănunt, în interioritatea sa.

Lăuntric, desfășurarea frazării în catrinele arhetipale s-ar putea afirma că este nu atît zicere, cît oficiere în absolut : ceea ce simțim e mai ales o stare de grație ritmică, un cuprinzător suflu al *legănării.* Spunînd această nu avem în vedere nici măcar în primul rînd numeroasele piese în care legănarea apare nemijlocit prezentă ca motiv, ci, bineînțeles, oricare construcție poetică „bîntuită" de paradigmă :

Frunză verde și una,
De m-aș putea ridica
Mai în sus ca negura,
Tot aș ninge și-aș ploua,
Pe badea nu l-aș uda
Că mi-i drag ca inima ;
Tot aș ploua și aș ninge,
Pe badea nu l-aș atinge.
(3 — 86)

De două ori în această piesă nu se întîmplă nimic : metamorfoza fetei nu-i posibilă — iar dacă ar fi, cel drag nici n-ar bănui transfigurarea. Ceea ce se întîmplă categoric e doar legănarea noastră în ritmica unei mărturisiri prelungite anume atît cît această legănare să se

C-da 190 coala 22

Scanned with OKEN Scanner

producă, să-şi afle albia... I. M. Lotman — la lecţiile de poetică ale căruia ne-am referit în mai multe rînduri — resimţea absenţa (la nivelul informaţiei sale de atunci) studiilor axate pe valoarea semantică a diferitelor construcţii ritmice. Dacă — retoric vorbind — structuralistul rus ar fi interogat în acest sens catrinele arhetipale ale liricii noastre, modelul lor generativ, credem că lui i-ar fi putut transpărea mai bine decît de altundeva felul cum ritmul posedă valoare semantică, filosofică chiar. Căci ritmul ritualic al liricii noastre originare e unul direct producător a ce se spune, cu totul departe de acea condiţie decăzută a lui (ne gîndim global la ulterioara poezie de autor) cînd adesea ajunge atavism gratuit al scandării, laolaltă cu alte atavisme asemenea, ca împărţirea în strofe şi rima. Apoi, ritmul acesta, sub aspectul rigorii, atinge o limită ideală. Există pur şi simplu o hiperexigenţă a ritmicii în catrinele arhetipale şi ea se relevă sub trei aspecte conjugate : primul aspect este al puternicei separaţii a secvenţelor frazării ; al doilea — al parităţii perfecte a divizărilor ; al treilea — al strictei alternanţe a părţilor. Să vedem acum în ce chip prin medierea acestor aspecte ale ritmului se clădeşte o viziune şi nu alta a lumii.

Despre puternica separaţie a secvenţelor frazării lirice — altfel spus : accentuata autonomie a versurilor în catrinele arhetipale — a fost să vorbim de cîteva ori (îndeosebi în cap. „Anatomia matricei", apoi în cap. „Poetica juxtapunerii"). Ritmul — expresie... percutantă a unităţii continuului cu discontinuul — are, fără îndoială, un relief deosebit în condiţiile în care nici un vers, cu spusa lui, nu se prelungeşte sintactic în celălalt prin vreun element gramatical de legătură, cele patru linii ale întregului catrinal apărînd deplin tăiate şi mutual suprapuse. Pe calapodul unei asemenea frazări poetice ajoncţionale — adică fără utilizarea lui „atunci", a lui „cînd", a lui „să", a lui „şi", a lui „ca" — e greu să înflorească o viziune determinist-cauzală, asupra lumii şi condiţiei omului. Starea lirică de conştiinţă se derulează sistematic parcă detaşată de simţul raporturilor cauză-efect, abstrasă acestora ; tiparul în

Scanned with OKEN Scanner

care se așază rostirea e mai degrabă propriu altei tratări, altei cuprinderi a existenței. Care să fie deosebita cuprindere? Iată, în locul determinismului — acest notoriu principiu filosofic explicativ — în lirica noastră arhetipală operează, prin însăși ritmica ei înțeleasă ca șir de secvențe puternic autonomizate, ca alt principiu — rînduiala. (O tratare teoretică comparativă „cauzalitate a lumii"—„rînduială a lumii" ar putea fi pasionantă. Se înțelege că aici ne preocupă numai cazul restrîns al manifestării sentimentului rînduielii în catrinele arhetipale — și în ele doar ca fapt de stil; dar gîndul ascuns vizează, desigur, profilul generic al spiritualității românești, ca și problema vastă a felului cum, prin atîtea alte manifestări ale sale, sentimentul rînduielii încarcă specific viziunea românească a lumii. Așa, de pildă, s-a observat că „puține cuvinte sînt care să aibă o mai largă întrebuințare — și în gîndul și în viața poporului nostru, — ca acelea de *rînd* și *rînduială*". * Rînduiala dă unitate existenței într-un fel aparte, distinct de cel al întinderii lanțurilor explicative pînă la *causa causorum*, — și acest fel aparte se relevă economic și exemplar în alcătuirile arhetipale ale expresiei lirice autohtone.) Căci dacă între versurile frazării catrinale guvernează un absolutism al rupturii, oare ce le sudează, totuși, dacă nu modul desăvîrșit al alinierii lor standard în fluxul rostirii? În pofida faptului că unele versuri consemnează înfățișări ale firii, altele stări ale eului, orînduite prin ritmica strictă a secvențierii și juxtapunerii, toate versurile primesc culoarea aceleiași ordini, devin, prin ea, tainic compatibile. Astfel e afirmată stilistic rînduiala a toate. Ceea ce realizează ritmul anunță, în registru liric, o minune a cunoașterii. (Evident că dacă e să ne referim în mod special la condiția omului intricat unei asemenea ritmici, ar fi de subliniat că, mereu rînduit *laolaltă* cu cele ale firii, eul cu ale lui apare asimilat statornic în marea rînduială cosmică. Omul — nota Ovidiu Papadima — integrîndu-se rînduielii, parti-

* Ovidiu Papadima, *O viziune românească a lumii. Studiu de folclor*, București, 1941, p. 64.

Scanned with OKEN Scanner

cipă la viața firii prin ascultarea aceloraşi legi, legi care în catrină — am adăuga — sînt ale propriei sale organizări. „Concepția aceasta veche a *rînduielii* apare astfel ca un imens întreg (...) «Rînduiala» are o perspectivă cosmică, cu totul copleşitoare" *. Şi dacă uneori s-a vorbit prea apăsat, ca de o trăsătură a viziunii româneşti a lumii, de „fatalism", „nepăsare", „pasivitate", „resemnare", „scepticism", „apatie" **, — asemenea remarci trădează o interpretare teoretică tulbure asupra a ceea ce este rînduiala eternă, contemplată, în spațiul carpatic, de undeva de la o împăcată înălțime a sufletului. Dominanta spirituală ce le acoperă pe celelalte este sentimentul rînduielii — şi pare de ajuns să ne gîndim la mult discutatul sens al atitudinii mioritice în fața morții. Profunda temă a baladei e *obstinația rînduielii*: a face ca moartea să rimeze vieții. E ceea ce se vede în formula ideatică şi totodată structural-stilistică a celebrului text, aşa cum am presupus-o în conformitate cu arhetipul întregii lirici autohtone.)

Ritmica legănării atît de proprie catrinei arhetipale comportă deodată cu aspectul tranşantei secvențieri, de care am vorbit, o paritate perfectă a divizărilor întregului. Dacă descompunem analitic o catrină spre a-i înțelege compunerea, observăm că ea se lasă dezbinată mereu în părți egale. Acest desăvîrşit echilibru structural apare la nivelul versului astfel:

Ba | te || vîn | tul ||| iar | ba || cul | că

şi identic arată la nivelul întregii catrine dacă prin ||| înțelegem axa de bimembrare simetrică, prin || despărțirea în versuri a fiecărui distih, iar prin | departajarea versurilor în emistihuri. Catrina e o realitate ex-

---

* Ovidiu Papadima, *op. cit.*, p. 141.

** „Nepăsarea şi fatalismul (...) sînt notele cele mai limpezi şi lămurite ce se pot desprinde în sufletul şi în caracterul nostru (...) Ele sînt pentru caracterul nostru ceea ce este sociabilitatea la francezi, şi ceea ce este energia voinței la englezi, trăsăturile noastre negative cele mai comune dacă nu cele mai caracteristice" (D. Drăghicescu, *Din psichologia poporului român — Introducere*, București, Librăria Leon Alcalay, 1907, p. 473).

Scanned with OKEN Scanner

presivă de 32 silabe care se împlinește din aproape în aproape prin cea mai curată regulă serială a dublării : 2 - 4 - 8 - 16 - 32 silabe. (Poezia *tanka*, forma națională a liricii japoneze, este o alcătuire fixă de poezie care presupune o normă dimensională de 31 silabe distribuite canonic în cinci versuri. Dar axa de bimembrare, adică locul unde intervine obligatoriu principala cezură, nu cade undeva la jumătate, ci între primele trei versuri, numite „versurile de sus", de 5 - 7 - 5 silabe și ultimele două versuri, numite „versurile de jos", de 7 și 7 silabe... Privind structurarea *catrinei* — reprezentativa noastră poezie națională comparabilă, ca lapidaritate, cu cea niponă — ne întrebăm, totuși, unde ar fi să aflăm un echivalent morfologic de o asemenea perfectă punere în echilibru a părților. Iată, la cealaltă extremă a Eurasiei, analizînd octavele poeziei spaniole renascentiste, un exeget aproape că jubilează constatînd prezența sistematică înlăuntrul lor a unor simetrii structurale : o axă centrală de bimembrare și, în plus, o simetrie dreapta-stînga a ultimului vers. „Toate acestea — conchide analistul, nouă părîndu-ne că nu-s prea multe — împărtășesc spiritului acea senzație de seninătate contrabalansată, de echilibru" *.) Latura cea mai impresionantă a remarcabilului echilibru structural propriu catrinelor românești arhetipale rezidă în cumpănirea absolută, în cuprinsul fiecăreia, a referirilor la natură și a referirilor la lăuntricul omenesc. Astfel, în ciuda puținătății ariei sale, catrina se cuvine omologată ca modelul exact al unei *măsuri* ce pare a fi rîvnită de întreaga noastră creație literară. Scriind despre întîlnirea lui Eminescu cu natura ca de o regăsire în armonie și senitătate, Tudor Vianu adaugă : „Echilibrul (...) în raport cu natura, cu lumea întreagă, ni se pare caracteristic pentru întreaga literatură română. Aceasta n-a cunoscut nici marile temperamente subiective, nici imaginitivii la care icoana lumii suferă o transformare fantastică. Subiectivismul extrem, inspirația fantastică și barocă au rămas străine

* Dámaso Alonso, *Poezie spaniolă*, Ed. Univers, București, 1977, p. 54.

Scanned with OKEN Scanner

literaturii române. Toți scriitorii noștri de seamă au fost temperamente echilibrate, și în închipuirea lor, imaginea lumii s-a reconstituit cu măsură și bun simț" *. Sau aceeași idee, cu cuvintele lui Const. Ciopraga, după care e „de observat în literatură preferința pentru echilibru. Tot ce este aritmic întîmpină rezistență. Rareori asistăm la o exacerbare a stihialului pînă la paroxistic, fapt ce explică precaritatea unei formule ca expresionismul. Nici Van Gogh, nici Kafka, nici Trakl nu s-ar fi putut ivi la noi (...). Factorul de decizie, de la *Miorița* pînă la Sadoveanu, este idealul echilibrului existențial"**. Într-un studiu drapat de sobrietatea științifică a logicianului — chiar dacă totul e declarat ca *doxa* — Athanase Joja va consemna și el factura „apolinică, măsurată, lucidă, echilibrată a spiritului românesc" ***...

Al treilea aspect ce se conjugă în crearea ritmului legănător al rostirii lirice românești originare — aspect pe care l-am numit al strictei alternanțe a părților — e poate cel mai semnificativ. Din aproape în aproape — vers, distih și pe ansamblu — catrina arhetipală e modulată de reguli de variantă ce obligă frazarea ca, înaintînd, să compună ondule tot mai largi: la bază e caracteristicul ritm bisilabic (silabele impare — accentuate, cele pare — neaccentuate); vine apoi — evocînd strictețea mișcărilor de pendul — alternanța versurilor (cele impare — ale referirilor în afară, cele pare — ale referirilor la lăuntricul subiectiv); în sfîrșit, cuprinzătoarea alteritate a distihurilor —, opoziția jumătăților catrinale fiind cea mai complexă calitativ: ea conjugă deodată o opunere *reală* (prin antonimie) a conținuturilor versurilor privitoare la cosmos (de ex. nor *vs* senin, deal *vs* vale) și o opunere *nominală* (prin sinonimie) a conținuturilor versurilor privitoare la eu (dor ≡ jale). (S-ar putea vreodată specula

---

* Tudor Vianu, *Opere*, III, Ed. Minerva, București, 1973, p. 466.

** Const. Ciopraga, *Personalitatea literaturii române*, Ed. Junimea, Iași, 1973, p. 265—266.

*** Athanase Joja, *Logos și ethos*, Ed. Politică, București, 1967, p. 286.

Scanned with OKEN Scanner

filosofic pe larg faptul că, în catrinele noastre, lumea e circumscrisă liric printr-o puternică varianță *in re*, pe cînd eul, „sufletul", numai prin varianța *in nomine.)* Existența cîtorva niveluri de alternanță ce se includ gradual — cele mici participînd la croirea celor mari — e un remarcabil fapt stilistic al liricii arhetipale, sau, cum spuneam, modul curgerii ei legănătoare, — dar oare cum să-l recunoaștem ca reazem al unei viziuni a lumii? De ajuns să observăm că filosofarea românească a fost deseori încercată de toposul „ondulației", „undurii" „ondulării indefinite". În „Teoria ondulației universale", Vasile Conta oferă chiar o reprezentare grafică a principiului său, desen care, iată, pare destul de potrivit pentru a explica, la nevoie, alcătuirea catrinei ca înglobare treptată de alterități: „fiecare undă conține alte unde secundare, care constituiesc tot atîtea trepte pe curbele ei suitoare și coborîtoare; și la rîndul său ea este conținută de o undă mai mare, în care ea ține locul de o simplă treaptă"[*]. Lucian Blaga va lega direct teoria sa a spațiului-matrice infinit ondulat (spațiul mioritic) de constituția versului românesc, numai că va atinge abia observarea metricii: „Firea metricii poeziei noastre populare ar putea să ne servească un argument, alături de toate celelalte, în favoarea tezei despre orizontul specific. Poezia noastră populară se consumă în orice caz într-o simpatie exclusivă față de versul constituit din silabe accentuate și neaccentuate, una cîte una, adică față de ritmul alcătuit din deal și vale sau din vale și deal. Metrica aceasta manifestă în același timp o vădită fobie față de săltărețul dactil. Găsim ce-i drept și intercalări dactilice sau anapestice, dar acestea nu se dezvoltă, ci dispar înghițite de ondulația ritmică, deal-vale, care străbate puternic, ca o legănare lăuntrică, toată poezia"[**]. Sigur că dintr-o asemenea remarcă reiese o viziune a spațiului matricial echivalentă grafic cu o simplă si-

---

* Vasile Conta, *Teoria fatalismului. Teoria ondulației universale*, Comentate de N. Bagdasar, Ed. Scrisul românesc, Craiova, f.a., p. 193.

** Lucian Blaga, *Spațiul mioritic*, Editura Oficiul de librărie, București, 1937, p. 24.

Scanned with OKEN Scanner

nusoidă monoton deșirabilă, viziune căreia i s-a imputat ulterior nepotrivirea cu adevărata conformație a spațiului geografic autohton care ar fi putut trece în subconștientul românului. Peisajul global al solului românesc ar fi circular delimitat și ascendent dinspre marginile sale spre centrul dominat de „corona montium", priveliștea mioritică încăpînd, rectificată, abia ca una a detaliilor înlăuntrul imaginii de ansamblu: „...acest spațiu mioritic al ciobanului român, conceput de Lucian Blaga, nu se întinde liniar la nesfîrșit și nu are un profil simetric în pendulările lui ascensionale sau coborîșuri, ci e radiant, concentric și centrat, întocmai ca vălurelele apei izbite undeva la suprafață de o piatră care cade din înaltul cerului" *. Rectificarea introdusă de Romulus Vulcănescu pentru o mai bună potrivire a teoriei spațiului mioritic cu morfologia pămîntului românesc consună perfect cu ceea ce relevă alcătuirea stilistică a expresiei lirice catrinale sub aspectul ondulelor ei gradual etajate.

Să mai poposim — lăsînd nearătate altele — asupra a încă unei importante proprietăți stilistice a felului autohton de rostire poetică, proprietate prin care se organizează decisiv ceea ce căutăm: viziunea românească a lumii. În alt context, în etapa identificării arhetipului, am numit soluția optimă a rostirii noastre lirice structură catrinală de tip androgin, voind să subliniem astfel o excepțională funcție a relaționării părților în cosmoidul poetic. Acum revenim la această calitate, dar altfel: vom vorbi de *androginizare* spre a dezvălui cum discutatul aspect structiv, oricît ar admite o descriere pur formală, e de fapt cuibarul unei viziuni a lumii.

După un filosof străin — în vogă o bucată de vreme — gustul pe care îl are pentru om existența e *greața*. Pentru spiritualitatea carpatică, gustul lumii, odată cu gustul propriei ființe, e *dorul*. „Structura și existența sufletească a românului nu se poate concepe fără dor" **. De pe poziția lor prestigioasă, catrinele arhetipale de-

---

* Romulus Vulcănescu, *op. cit.*, p. 58.

** Tache Papahagi, *Poezia lirică populară*, ed. cit.

Scanned with OKEN Scanner

pun mărturie: „dor" e aici cuvînt obsesiv, direct inserat în versurile pare, o dată pe numele său, a doua oară prin substitut poeticește sinonimic, ca în alcătuirea mult pomenită:

$$\frac{\text{nor}}{\text{stele}} \simeq \frac{\text{dor}}{\text{jele}}.$$

Dar dincolo de această prezență fățișă, dorul e mai ales starea nespusă a întregii închideri catrinale, el arde tainic în combinatoria de ansamblu a releelor ei structurale. Explicarea acestei ultime afirmații ne pare foarte importantă. Vine să ne edifice urmărirea în planul expresiei lirice arhetipale a ceea ce înțelegem prin amintita androginizare.

O lectură din Mircea Eliade ne-a „revelat" cîndva o idee ce ne-a părut apoi s-o fi știut dintotdeauna, — aceea a „androginizării" omului prin dragoste: iubind, chiar de departe, chiar în tăcere, omul se pătrunde în spirit de *celălalt* pînă acolo încît îi poate vorbi *in absentia* — cum se întîmplă atît de des în catrinele arhetipale. Pecetea unei atare androginizări e tocmai dorul, pulsiune a setei aprige de împlinire, căci pînă și în realizarea erotică efectivă lăuntrica „stare paradisiacă" rămîne un nesațiu al contopirii. În acest sens e statornicită arhetipal stereotipia versurilor pare ale catrinei. Dar nu poate fi decît modestă — dacă nu oțioasă — practica de a exemplifica dorul românesc prin asemenea versuri asertoric erotice. Ele nu ajung spre a lămuri de ce și cum „existența e pentru român dor, aspirație transorizontică, existență care în întregime se scurge spre ceva" *. Dacă privim dorul ca semn al androginizării eului (sau, vorbind în felul lui Noica: mod al eului de a fi *întru*, înțeles ca realizare a lui, fie că împlinirea ar fi să fie ori n-ar fi să fie), dacă

Toate trec, toate se duc,
Numai dorul șade-n trup

(8 — 239)

---

* Lucian Blaga, *Spațiul mioritic*, ed. cit., p. 176.

— această culoare românească a statorniciei ființei în lume e, totodată, nuanța lumii însăși, în cuprinderea ei, întrucît

Și din lună și din nor
Eu citesc numai tot dor.

(3 — 69)

Dorul apare astfel ca dimensiune a „habitatului cosmic" al omului și ca pecete, de astă dată, a androginiei naturii însăși. Există — și am evidențiat-o la timpul potrivit — o lege drastică prin care catrinele arhetipale caută mereu să construiască imaginea androginiei naturii ca și cînd altfel ar rămîne caduce. O asemenea funcție revine versurilor impare, 1 și 3 (așa cum funcția marcării celeilalte androginizări revine drastic versurilor 2 și 4), iar procedura rezidă în surprinderea prin intermediul versurilor în cauză a unor aspecte polare ale firii atinse de dor, — *lună și nor*, de exemplu — și „logodirea" lor în întregul expresiei: *coincidentia oppositorum*, imagine totalizantă a lumii, androginie a ei... (Pomenind vechi principii chineze ale pictării peisajului și notînd faptul — el însuși elocvent — că peisajului i se spune, generic, *shan-shui*, adică, în traducere, „munte-apă", Andrei Pleșu va remarca preocuparea peisagistului extrem-oriental de a cuprinde mereu aspectele polare ale naturii, „masculinul" și „femininul", *Yin* și *Yang*. „Reproducerea ideală a naturii presupune, ca pe o necesitate, sesizarea androginității ei" *. Și Pleșu va conchide, parcă voind să se scuze pentru referirile sale la orient într-o carte despre peisagistica europeană: „Meditațiile taoiste asupra vidului, intuiția androginității naturii, exaltarea spontaneității și fascinația non-dualității originare vor fi apărînd uneori, europeanului, într-o lumină stranie... La o privire mai atentă înțelegem însă că nu sîntem în situația de a ne asuma gînduri ca acestea ca pe niște noutăți dificile; sîntem în situația de a ni le reaminti" **.)

---

* Andrei Pleșu, *Pitoresc și melancolie*, Ed. Univers, București, 1980, p. 182.

** *Ibidem*, p. 183.

Scanned with OKEN Scanner

Așadar, pe de o parte, dorul ca lăuntrică stare erotică, iar pe de alta dorul-ca-lume și lumea-ca-dor. Aceasta e pasta inerentă structurii prin care, în arhetipul liricii românești, versurile antonimice referă asupra fețelor Firii, iar cele sinonimice referă asupra condiției eului. Am arătat însă (cf. *supra*, cap. „Fiziologia matricei") că între aceste aspecte nu domnește o stagnantă indiferență ; expresia catrinală, prin chiar esența ei, este act poeticește creativ de alăturare sugestivă și complementarizare a lor. Vom desemna o asemenea punere poetică în relație și compatibilizare a omului și naturii drept cea de-a treia și cea mai importantă androginizare implicată în rostirea lirică arhetipală. O androginizare ce nu mai este nici stare a eului, nici stare a naturii, ci ea este acum starea expresiei lirice însăși, propusă prin ea, greaua ei cheie de aur. O androginizare încărcată, se înțelege, de un imperial dor al ei, calitativ altul față de celelalte (blagiana „aspirație trans-orizontică" nu se prea verifică însă.)

Să observăm că așa cum o construiește stilistic catrina arhetipală, punerea față la față a omului și a naturii, a firii lui și a Marii Firi, nu prea evocă o integrare deja făptuită, cu tensiunile de-acum căzute. Ca urmare, după opinia noastră, se cere o anume circumspecție atunci cînd reliefăm, ca pe o trăsătură a viziunii românești a lumii, „integrarea în natură", „acordul cu natura", „împăcarea", „fuziunea", „contopirea", „osmoza". Catrina arhetipală nu e depoziția unei anihilări în natură. Această androginizare de ultim nivel — punerea laolaltă a eului și a Firii — rămîne definitoriu pecetluită de dorul ei de a fi — și numeroase sînt fețele acestei chemări. Noi am sublinia în primul rînd funcția de paradigmă a imaginii lumii în raport cu condiția eului : androginia Firii — atît de bine conturată prin dreapta echilibrare în economia catrinei a polarităților ei — apare eului, cu androginizarea lui mai puțin împlinită, ca un model de referință. (Ne vin în minte vechi stampe cu cîte un personaj flancat de semnul soarelui și de cel al lunii. În copilărie, vara, descopeream uneori — încercînd un straniu frison metafizic — ambele astre pe cer : o lună cu fosforul șters stătea

Scanned with OKEN Scanner

în cumpănă cu soarele dulceag al chindiei ; senzaţia era de lărgire enormă a lumii. De altfel imaginea e mioritică : „Soarele şi luna / mi-au ţinut cununa" — năşia garantă a cosmosului la nupţiul rîvnit de cel singur.) Aşadar, androginia naturii ca paradigmă a pulsiunii erotice umane pare a fi nota ce se cuvine semnalată cu precădere atunci cînd încercăm o minimă convertire „continuistă" a determinaţiilor stilistice. Se pot consemna, desigur, destule alte note ivite din dorul punerii laolaltă, în stilul catrinelor noastre arhetipale, a eului şi a naturii : „îngînarea" lăuntricului omenesc cu Firea, descoperirea corespondenţelor ; funcţia Firii de confident şi proxim şi ultim al omului ; revărsarea catharctică în afară ; dimensionarea lăuntricului, natura ca măsură a sufletului ; descoperirea în jur a asistenţei universalului, trăirea umană *sub specie aeternitatis* ; apolinizarea fiinţei prin transgresarea în om a ritmurilor cosmosului ; propensiunea spre inima Firii ca antidot al însingurării, aspiraţia spre totalitate, — dar asemenea amănunţiri s-ar putea să fie excedentare aici. Vom spune, rece, că androginizarea, aşa cum o putem contempla în cuplarea canonică a părţilor unei catrine arhetipale, este elocventă pentru modul liricii româneşti de a însimţi lumea şi a o pune în cauză. Expresia lirică arhetipală instituie astfel, în felul ei, condiţia omului în lume.

...*Închidere, legănare, androginizare,* — trei cuvinte la care ne-am putut mărgini, condensînd enorm, spre a face intuitivă viziunea lumii infuză în legea rostirii noastre lirice arhetipale. Vreun fenomenolog al creaţiei poetice de felul lui Gaston Bachelard ar putea jubila văzînd la ce ne-am restrîns şi cît de convergente sînt, într-un anume sens, cele trei vorbe. Într-adevăr, de aici înainte, pe firul lor, gîndul poate ajunge — plăcută derivă — pînă la evocarea *matricialului.* Ontogonia omului, a lumii, ontogonia creaţiei spirituale umane (poezia) ar fi să se descopere astfel identice — *creaţie* pur şi simplu — prin modul cum le verifică deopotrivă toposul zămislirii închise, rotunde, în leagănul apelor amniotice.

Scanned with OKEN Scanner

Intrată în stăpînirea codului expresiei arhetipale, spuneam că analizei i se deschid două drumuri: unul — cel urmărit în capitolul încheiat — a putut vedea în invarianța structurală

$$\frac{A}{\dot{A}} \simeq \frac{B}{[B]}$$

odată stabilită, cîștigul celei mai relevante posibilități de a prinde sensul mulțimii catrinelor noastre (sens atît de difuz cîtă vreme nu-l percepem ca intricat în cod), postura lor existențială echivalentă cu o viziune a lumii. Iată însă, că, altminteri chestionată, aceleiași invariante structurale i se poate pune în seamă și o altfel de relevanță: prin tratarea sa (a reprezentării sale formalizate) ca un „caz concret" livrabil unui nivel mai înalt de cuprindere problematică, de generalizare structurală. Este celălalt drum al analizei. Am invoca aici — pentru împăcarea celor două căi — o vorbă a lui J. Piaget lămuritoare în privința „dublicității" principiale a structurilor logice: „Fiecare structură este în același timp construcție (formă), în raport cu formele inferioare, și aplicație (conținut), în raport cu cele superioare" *.

Modalitatea cea mai „crudă" de a scoate descrisa formulă structivă a expresiei lirice românești din izolarea în care tratarea noastră a menținut-o pînă acum și de a introduce euristic amendamentul că ea nu e chiar cu totul neașteptată sub aspectul conformației sale intime este de a raporta modelul rostirii lirice la modelul structurării discursului narativ (în măsura în care acceptăm validitatea unui model, dintre cele ce s-au propus pentru narațiune, ori măcar valoarea lui problematizatoare).

Este de bănuit că și în privința textelor narative, atît de diverse, formalizarea în căutare de *pattern* s-a

* J. Piaget, *Traité de logique. Essai de logistique operatoire*, A. Colin, Paris, 1949, p. 43.

orientat mai întîi — parcă în prelungirea demersului lui V. I. Propp — asupra zonelor puternic standardizate expresiv ale genului epic, spre structura povestirii mitice, de pildă. Într-un studiu de răsunet (integrat ulterior în volumul „Antropologia structurală", la care trimitem *), Claude Lévi-Strauss va stabili că „mitul există simultan în limbaj și dincolo de el" **; incumbă, adică, pe lîngă fațeta lui evenimențială, de implicare istorică, și o alta mai ascunsă, o „structură permanentă", „anistorică". Preluînd și radicalizînd aceste remarci, A. J. Greimas va transcrie exemplul preferat al antropologului francez, mitul lui Oedip, cu cele patru unități la care mitul fusese redus ca mod de expresie, în felul următor :

$$\frac{\text{/raporturi de rudenie supraestimate/}}{\text{/raporturi de rudenie subestimate/}} \simeq \frac{\text{/autohtonia omului/}}{\text{/negarea autohtoniei omului/}}$$

Transcris în felul proporțiilor aritmetice mitul dezvăluie sinoptic alcătuirea lui ca „dublă rețea relațională" în care „fiecare pereche de unități ale raportului aritmetic constituie un *cuplu* opozițional, caracterizat prin prezența și absența unei trăsături (sau a unor trăsături) distinctive de tipul :

$$A \textit{ vs } \text{non } A.$$

Cele două cupluri sînt unite printr-o *corelație*" ***. Generalizînd și abstractizînd, Greimas va avansa de aici la propunerea unei formule simple, esențializate la maximum, a mitului în genere :

$$\frac{A}{\text{non } A} \simeq \frac{B}{\text{non } B}.$$

De fapt el construiește astfel un model explicativ care, cu voie, sau fără voie, transcende analiza semnificantu-

---

* Claude Lévi-Strauss, *Antropologia structurală*, Ed. Politică, București, 1978, cap. XI, „Structura miturilor", pp. 246—279.

** *Ibidem*, pp. 250—251.

*** A. J. Greimas, *Despre sens. Eseuri semiotice*, Ed. Univers, București, 1975, p. 133.

Scanned with OKEN Scanner

lui mitic verificîndu-se, bunăoară, pe cazul strigăturilor românești, reuniuni limpezi de cîte două cupluri opoziționale corelate —

Unde șede urîtul,
Se-nnegrește pămîntul ;
Unde șede dragostea,
Se-nverzește pajiștea

(9-9)

— structuri expresive pe care le-am numit de tip antonimic și pentru redarea cărora am și utilizat formula

$$\frac{A}{\bar{A}} \simeq \frac{B}{\bar{B}}.$$

Greimas însuși, într-un studiu mai tîrziu, va integra (apreciind-o ca „întru totul comparabilă") așa-numita „proporție mitică" într-un „model semiotic constituțional" sau „instanță taxinomică", remaniată ca mod de notare —

$$\frac{S_1}{\bar{S}_1} \simeq \frac{S_2}{\bar{S}_2}.$$

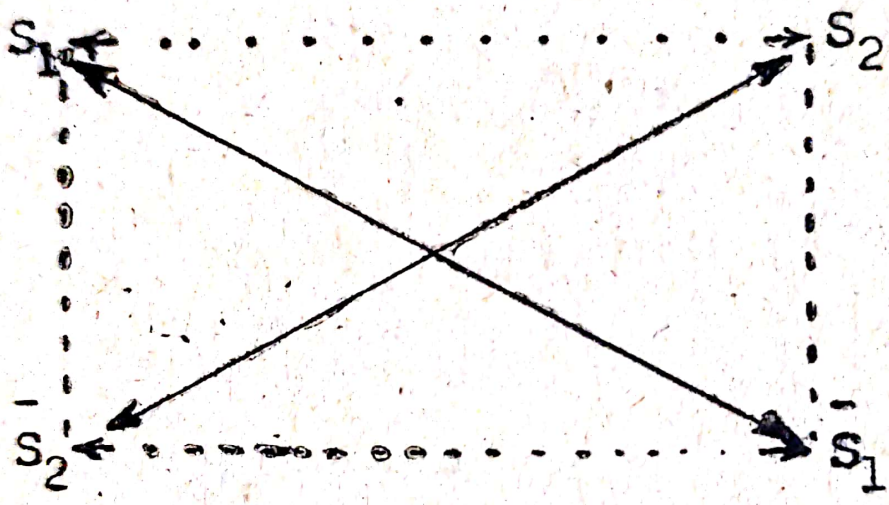
— dar care rămîne „*o structură cu patru termeni* care se definesc reciproc printr-o rețea de relații precise ce pot fi prezentate ca o *corelație între două scheme*" *. El va adăuga de astă dată că „deși poate da naștere unor forme discursive *nonnarative* (s.n. — I.P.), instanța taxinomică este, în același timp, baza necesară oricărui proces dinamic, generator al *sintaxei narative*" **. Se vede că gramatica narativului e ceea ce îl preocupă intens pe Greimas — și el trece, în acest scop, la „narativizarea taxinomiei" stabilite, adică a modelului constituțional ; posibilitatea analizei pertinente, în baza a-

* A. J. Greimas, *op. cit.*, p. 176.
** *Ibidem*, p. 177.

Scanned with OKEN Scanner

celuiași model, a poeziei lirice rămîne, din păcate, cu totul cețoasă. Noi să reținem, însă, încrederea semioticianului în putința conceperii unui model constituțional, de largă aplicabilitate, al generării semnificației, unul valoros tocmai prin detașarea cu care șterge diferențele dintre un mit scandinav și unul indian, dintre mit și orice narațiune, în sfîrșit, dintre narativ și nonnarativ, — poezie lirică, să zicem.

Spre a face inteligibilă structura elementară a semnificației, care, după Greimas, dă caracter de sistem tuturor universurilor semantice, autorul modelului îl va vizualiza sub forma unui careu



— în care, pentru felul cum se presupun și se opun cele patru vîrfuri, avem :

←. . . . . → relație între contrarii
←————————→ relație între contradictorii
. . . . . relație de implicație

— în privința ultimei relații notîndu-se că e încă nelămurit dacă orientarea implicației este $S_1 \rightarrow \bar{S}_2$ sau $\rightarrow S_1$. Modelul devine cu adevărat comprehensibil dacă procedăm la înlocuirea în acest scop a simbolurilor sale cu următoarele valori : S_1 = alb, S_2 = negru, $\bar{S}_1$ = non alb, $\bar{S}_2$ = non negru.

Ei bine, tocmai strădania cea mai susținută a lui A. J. Greimas, aceea de a revendica narativului o aseme-

nea structură profundă, a fost — cu toată delicateţea — refuzată. „Important este de ştiut dacă, la un nivel sau altul (de profunzime — I.P.), modelul constituţional cu patru termeni, cu relaţiile de contrarietate, de contradicţie şi de implicaţie care leagă aceşti termeni, poate servi pentru a înţelege ce se întîmplă într-o povestire" *. Or, modelul apare ca inoperant în primul rînd datorită caracterului său acronic („joc de concepte intemporale, transcendent devenirii evenimentelor povestite" [**]), aşadar în divorţ cu natura povestirii, gen ce comportă definitoriu desfăşurarea cronologică —, în această privinţă Claude Bremond distanţîndu-se şi de Claude Lévi-Strauss, pentru care, metodic, „ordinea de succesiune cronologică se resoarbe într-o structură matricială atemporală" ***. Decît ca o asemenea „structură elementară a semnificaţiei" să fie trasă din cerul Ideilor în Timp şi silnic „narativizată" — pare a spune Bremond — e mai lesne să te dispensezi de presupunerea ei atunci cînd cauţi logica povestirii : în naraţiune interesează din capul locului dinamica desfăşurării temporale — şi această situaţie repudiază staticul model constituţional. Am evidenţia, în replică, de pe tuşa disputei, că în anumite tipuri de discurs se poate întîmpla în chip vădit faptul invers, ca tocmai aspectul desfăşurării temporale, deşi existent, să nu conteze, ci numai schema profundă a organizării formale creatoare de sens :

Negură-i la Tulburea,
Tină-i la inima mea ;
De la Tulburea s-o dus,
La inimă mi s-o pus.

(5 — 483)

Într-o asemenea piesă lirică de curată structurare androgină, deşi e relatată o succesiune în timp a două e-

---

* Claude Bremond, *Logica povestirii*, Ed. Univers, Bucureşti, 1981, p. 121.

** *Ibidem*, p. 131.

*** Claude Lévi-Strauss, *Structure et Forme*, în „Cahiers de l'Institut de science économique appliquée", nr. 99, 1960, p. 29, apud Claude Bremond, *op. cit.*, p. 49.

C-da 890 coala 23

Scanned with OKEN Scanner

venimente, această succesiune nu interesează semnificația, cum poate și mai bine se vede din textul :

De la munte iese-un nor,
De la mîndra vine-un dor ;
De la munte ies tri stele ;
De la mîndra dor și jele.

(5 — 522)

unde am putea răsturna demonstrativ ordinea temporală fără ca înțelesul să se clintească. Evenimentele, deși se înscriu pe o axă temporală, trebuie însumate și nu privite în succesiune :

Săracă inima lui
E ca frunza plopului :
Cînd o bate-un fir de vînt
Frunza cade la pămînt ;
Cînd o bate și cînd stă
Frunza se tot clatină.

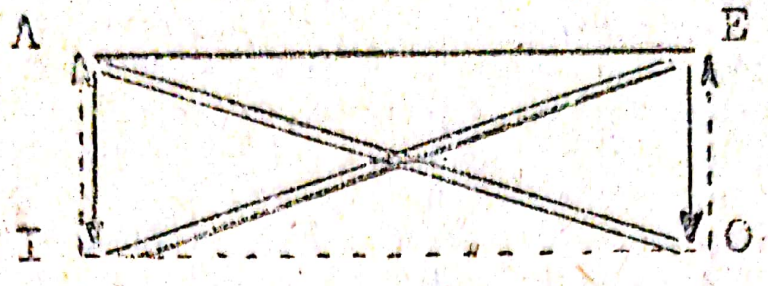
(5 — 47)

Încît, în principiu, faptul că un discurs referă sau nu asupra unei desfășurări cronologice de întîmplări nu este un argument crucial pentru respingerea ori admiterea ideii unui model constituțional al semnificării în atare condiții.

Pe lîngă strecurata etichetare a modelului greimasian ca „nostalgie platoniciană" (dacă nu cumva va fi fiind o legătură între imobila lume a Ideilor și universul logicii !), Claude Bremond o adaugă pe aceea după care careul semiotic în discuție ar fi „calchiat pe schemele elaborate de logicieni pentru alte scopuri" * — aluzie, de bună seamă, la „pătratul logic" sau „pătratul lui Boëthius-Apuleius", mod clasic de a reprezen-

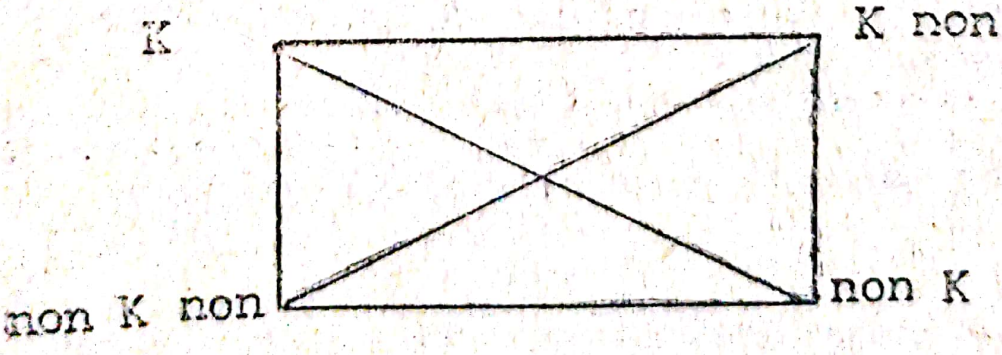
* Claude Bremond, *op. cit.*, p. 123.

ta diagramatic relațiile dintre propoziții (judecăți):



în care simbolurile consacrate din cele patru colțuri marchează:
A — judecata universal afirmativă (Toți S sînt P);
E — judecata universal negativă (Nici un S nu este P);
I — judecata particular afirmativă (Unii S sînt P);
O — judecata particular negativă (Unii S nu sînt P)
— iar în ce privește raporturile lor:
——————— relație de contrarietate (incompatibilitate);
. . . . . relație de subcontrarietate (disjuncție inclusivă);
═══════ contradicție (disjuncție exclusivă);
———————→ subalternare (implicație);
. . . . . → supraalternare (replicație).

Încă logicieni medievali au creat premisele substituirii, în „pătratul opozițiilor", a judecăților prin constelații de concepte, condiția naturală a conceptelor cu care operăm fiind aceea de a se chema, cumva, unul pe altul, de a forma familii și nu de a exista izolate —, de caracteristice „constelații semantice" de termeni vorbindu-se și în cercetări asupra limbajului poetic. S-a observat că folosind jocul negației în jurul unei variabile obținem un veritabil pătrat logic:



Reprezentarea aceasta, cu întreaga ei decodare relațională, evocă, într-adevăr, foarte de aproape pe aceea a modelului lui Greimas; semioticianul nu-și raportează însă la ea demersul propriu, devenind astfel vulnerabil și înlesnindu-i lui Bremond să observe că, întrucît „calchierea" pătratului logic nu e ortodoxă, s-ar fi cuvenit explicate abaterile: „Fără a judeca absurdă *a priori* ipoteza unei semiotici autonome, edificîndu-și modelele în funcție de constrîngeri care nu țin seama de regulile logicii normative, sau chiar care le violează în chip deliberat, credem că nu se poate concepe a risca un pas înainte fără a fi tranșat acest litigiu" *. Iată, așadar, semiotica invitată să-și rezolve pe față diferendele cu logica! În litigiu nu e Greimas, ci însăși tentativa modernă de a construi o semantică fundamentală a tipurilor de discurs, iar situația că disputa se iscă în jurul utilizării pătratului opozițiilor nu e deloc oarecare, după cum vom vedea imediat.

Semiotica rîvnește azi, dincolo de căutările încurajatoare pe arii restrînse, visul edificării de sine ca semiotică fundamentală, în măsură să ofere modelul foarte abstras al structurării semnificației în orice tip de discurs; un soi de arhetip al domeniului. Căutîndu-l ca pe miezul ei problematic, noua știință fundamentală ajunge, după cum am văzut, la „careul semiotic", model general al semnificării suspectat de a fi o copie infidelă a pătratului logic. În acest punct semioticienii par să resimtă o anume jenă euristică a proximității logicii, devenind cît se poate de expeditivi. Umberto Eco, de pildă, prezentînd cîmpurile contradictorii ale sistemului semantic și reprezentînd relațiile contrarii, contradictorii și converse sub forma unui pătrat al opozițiilor scrie că ele „ar putea îmbrăca forma tradiționalului pătrat logic (fig. 12) chiar dacă într-un mod impropriu logic..." **.

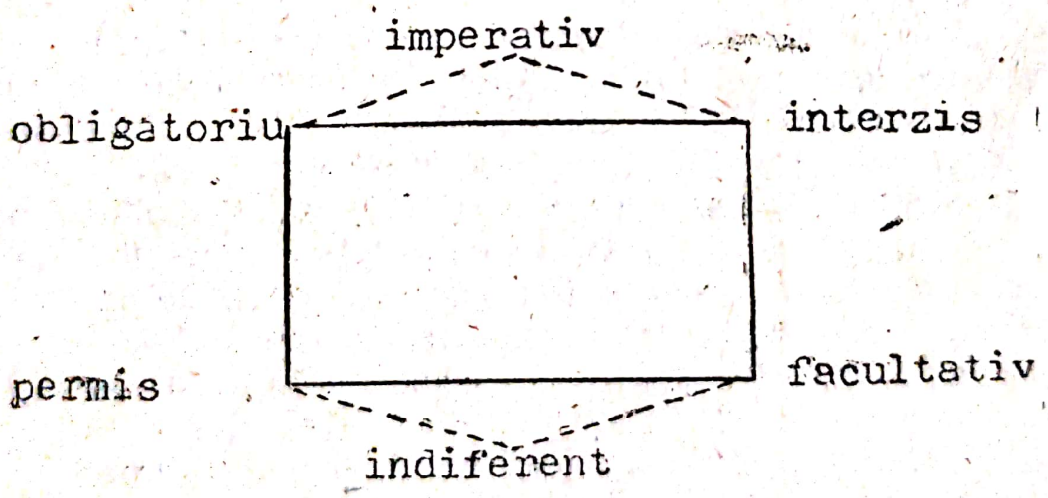
Dar care este astăzi soarta milenarului pătrat logic la el acasă? Logica modernă redescoperă și reconsideră pătratul opozițiilor dintr-o perspectivă sistema-

---

* Claude Bremond, *op. cit.*, pp. 123—124.

** Umberto Eco, *Tratat de semiotică generală*, Ed. Științifică și Enciclopedică, București, 1982, p. 110.

tică de mare interes. S-au adunat destule date pentru a se putea nota acum că pătratul în cauză nu mai poate fi claustrat în originara sa utilizare, el ilustrînd „o structură foarte generală" *, mai mult — „s-a relevat (...) foarte recent ca o structură privilegiată a gîndirii" **. Cîndva, ca „pătrat al lui Boëthius", el a creat istoricește logicii calitatea de a fi prima știință care a avut un înalt acces la structuri. Azi, generalizat, pătratul logic pare a pune în termeni noi însăși condiția logicii ca *organon*, organizarea ei ca teorie a structurilor gîndirii. Pe această cale merge, cu bună audiență, R. Blanché printr-o lucrare semnificativ intitulată ***. Dacă — observă Blanché — detașăm relațiile proprii pătratului logic de relatele lui consacrate, reținînd numai relațiile, schema se abstractizează, desigur, dar abstracția ce rămîne vădește o foarte largă și promițătoare aplicabilitate. (R. Blanché va fi amintit marginal și neconcludent de A. J. Greimas apropo de „hexagonul logic" al acestuia, dar Blanché, în lucrarea pomenită, pornește necesar de la valorizarea teoretică a pătratului logic. După opinia noastră, „hexagonul logic" nu-i decît o nuanțare a pătratului logic prin introducerea pe axele opozițiilor lui a cîte unui concept intermediar în genul :



* Gheorghe Enescu, *Dicționar de logică*, Ed. Științifică și Enciclopedică, București, 1985, p. 275.

** Petru Ioan, *Logică și metalogică*, Ed. Junimea, Iași, 1983, p. 192.

*** R. Blanché, *Structures intellectuelles, Essai sur l'organisation systématique des concepts*, J. Vrin, Paris, 1966.

Scanned with OKEN Scanner

Nuanțare sau extindere —, oricum, pătratul logic rămîne de referință, ca arhetip ireductibil al structurilor mentalului, liniștitor presupus la baza jocului mai complicat al constelărilor de concepte.)

Logicianul român Petre Botezatu ne scria cu puțin înainte de moarte: „Compunînd acum LOGICA MARE, tema arhetipurilor mă chinuiește. Unicitate sau pluralitate, și în cazul singularității cine este pretendentul legitim? Bănuiesc unii că pătratul tăinuiește două triunghiuri, un exagon fundamental (...) Logica modernă și-a concentrat eforturile asupra aspectului demonstrativ (decisiv în matematică), neglijînd relațiile dintre entitățile logice și structurile lor. Îmi propun să restabilesc un echilibru pierdut. Logica nu trebuie să rămînă numai un *sistem de propoziții* (ca în logica matematică), ci să fie totodată și un *sistem de relații*, precum și un *sistem de operații*. Voi reuși oare pe această cale să reînviez demnitatea logicii?"

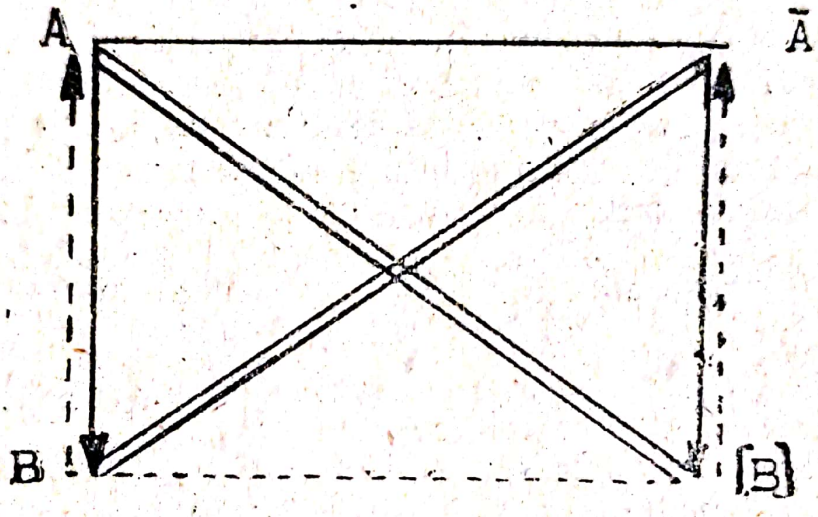
Același vînt aducător de larguri pare să bată, așadar, în ambele cîmpuri — al semioticii și al logicii — și el readuce în atenție structura explicativă a pătratului opozițiilor. În ce măsură, însă, valorizarea structurii explicative a pătratului conciliază între cele două domenii — și mai ales cum ar fi să o facă? Folosind liber o sugestivă pagină din Oswald Ducrot * referitoare la vecinătatea logicii și lingvisticii (ultima evoluînd tot mai mult spre analiza formalizată) se pot închipui trei posibilități de soluționare: una, neantizînd relatele și păstrînd numai relațiile pătratului logic, ar putea să-l conceapă locuind îngropat ca „structură profundă" a modelelor semnificării. A doua, păstrînd pătratul logic în forma lui clasică, ar putea să-l revendice euristic ca pe un model analogic al matricelor semiotice, în stare să fecundeze reflecția și mirarea prin consonanțele identificabile. A treia, întemeind pe pătratul opozițiilor o logică viguroasă a structurilor, apță să devină un adevărat *organon* al analizei semiotice.

---

* Oswald Ducrot, *La preuve et le dire. Language et logique*, Mame, Paris, 1973, p. 8.

Scanned with OKEN Scanner

Mărturisind că pătratul logic al judecăților de predicație ni s-a actualizat în gînd îndată după intuirea normării catrinale a expresiei lirice românești, se impune să arătăm că nici acum valoarea metodologică a raportării comparative la faimosul pătrat nu ni se pare consumată. Fără îndoială că lucrarea de față 'are cu totul alte premise și cu totul alt orizont. Simbolurile logice A, E, I, O nu pot fi primitiv traduse în siglele A, $\bar{A}$, B, [B] utilizate de noi, dar dispunerea siglelor arhetipului în careu semiotic după regula pătratului logic --



— dispunere intrinsec justificată, înlesnește sugestive trimiteri, relevarea unor remarcabile corespondențe. Așa, se poate problematiza faptul că pe locurile propozițiilor *universale* (A, E) în careul semiotic apar „țintuite" versurile de *referire la Fire* (A, $\bar{A}$), în vreme ce pe locurile propozițiilor *particulare* (I, O) apar versurile de referire la *condiția eului* (B, [B]) — structura mai explicită a arhetipului liricii fiind :

$$\frac{\text{dat natural}}{\text{stare subiectivă}} \simeq \frac{\text{dat natural opus}}{\text{starea altfel exprimată}}.$$

Or, ceea ce informează logica în privința relației universalelor cu particularele lor ar putea, credem, să lumineze ceva din miracolul juxtapunerilor poetice AB și $\bar{A}$ [B] : relația logică e de implicație reciprocă, im-

Scanned with OKEN Scanner

plicație asupra orientărilor de sens ale căreia Greimas nu era lămurit, dar despre care, în ce o privește, logica afirmă: de sus în jos se transmite adevărul, de jos în sus falsitatea...

O altă corespondență semnificativă ne pare aceea dintre posibilitatea de a reconstitui o catrină arhetipală, incompletă, în baza matricei generative a liricii (cf. *supra*, cap. „Teroarea modelului") — și ceea ce în logică s-a numit *teorema lui Țuțugan*, demonstrare prin calcul propozițional a faptului că „oricare din cele trei relații de opoziție, în afara contradicției, determină un pătrat Boëthius" *.

În sfîrșit — pentru a nu ilustra prea mult valențele paralelizării — să menționăm un aspect contrariant, un aparent viciu al careului semiotic construit mai sus: Relatele B și [B] de pe latura inferioară, întrucît sînt poeticește sinonime, instituie ele o opoziție? Însăși decretarea omologiei $\frac{A}{\overline{A}} \simeq \frac{B}{[B]}$ intrigă matematicește cîtă vreme în alte cazuri $\frac{A}{A} \simeq \frac{B}{B}$. Acest [B] sigur că dă de gîndit — și am fost ispitiți o clipă să-l privim ca pe un intrus de tipul răsturnării lobacevskiene a unui postulat euclidian. Pătratul logic incumbă pe toate laturile sale, ca și pe diagonale, relații de opoziție, dar ce opoziție este aceasta a sinonimelor B v [B] sau [B] v B față cu disjuncția logică I v O sau O v I căreia ar fi să-i corespundă? Să observăm, însă, că în chiar logică opoziția în cauză (numită disjuncție neexclusivă) are încă de la Aristotel un statut aparte: ea nu este privită ca o opoziție reală, efectivă, ci numai ca una verbală, lexicală, a modului de a numi: „Aristotel crede că această opoziție este numai după natura ei verbală, după exprimare" **, — distincție parcă anticipat

---

* Ion Didilescu, Petre Botezatu, *Silogistica. Teoria clasică și interpretările moderne*, Ed. didactică și pedagogică, București, 1976, p. 275.

** Anton Dimitriu, *Istoria logicii*, Ed. didactică și pedagogică, București, 1969, p. 155.

Scanned with OKEN Scanner

formulată ca să medieze în chestiunea delicată a opoziției pe latura inferioară a careului semiotic al liricii!

Catrinele arhetipale ale liricii românești — transparente structuri tetradice de unități semiologice — și, peste toate, acea structură arhetipală în care se resoarbe exegetic expresia poetică a unei fericite limbi romanice, oferă, după cît se vede, o materie exemplară, încă nebănuită, preocupărilor de logicizare a fundamentelor semioticii.

Scanned with OKEN Scanner

ELOCVENȚA AXIOLOGICĂ

Medierea estetică

Arhetipul — atît cît s-a lăsat cuprins în cuvintele imperfecte ale lucrării de față — indică un vîrf al contemplației liricii românești. Ce altceva, pus acolo, ar avea aceeași eficiență deliberativă? „Dînd orizont nemărginit...“ — ideea am sublinia-o pînă la a spune că fără gîndul arhetipului întreținerea cu poezia — fie aceasta populară ori cultă — apare ca un fel de „citire absentă“: senzația adîncimii, unitatea în absolut a fulgurațiilor poetice nu asistă cum trebuie lectura; actul liric își opacizează propensiunea lui ideală, chiar dacă poate satisface un consum altfel destul de rafinat.

Valoarea raportării depline la arhetip — o claritate soră cu empatia — poate fi resimțită cu atît mai mult în cazul asimilării liricii culte, dat fiind caracterul mereu individualizat al producțiilor sale, varietatea deconcertantă a glasurilor lirice, de parcă finalitatea (ori mai de grabă fatalitatea) fiecărui poet ar fi să „iasă din rînd“, luînd-o pe-o închipuită cărare numai a lui. Contemplarea liricii culte din zenitul aceluiași descris arhetip înseamnă, desigur, afirmarea organicității întregii noastre lirici. Or, aici poate interveni obstructiv opinia după care poezia cultă nu trebuie aliniată celei folclorice, cît confruntată cu ea: legea constructivă a liricii de autor (ne gîndim mereu la poezia modernă) rezidă definitoriu în „deviere“, „ecart“, „abatere“ (poeticește validă) atît de la limbajul standard, al vorbirii comune, cît și de la arcanele canonizării stilistice instaurate de poezia tradițională. Chiar presupunînd existența unui model generativ operant în cîmpul liricii folclorice, el și-ar pierde funcționalitatea

Scanned with OKEN Scanner

aplicat liricii culte ; aici, cel mult, am putea compune o sumedenie de modele particulare... Noroc că tot arhetipul, odată clarificat în ce este el, poate media chestiunea..

Așa, să reamintim mai întîi că intenția de a identifica arhetipul expresiei lirice românești nu a avut în vedere — precizare introdusă din capul locului — doar creația anonimă, ci întreaga producție lirică autohtonă, mai mult — productivitatea lirică însăși, deschisă peren căutărilor. E drept, aparența a fost că ne referim doar la lirica anonimă ; prospectarea modelului exemplar a cantonat metodic acolo, dar acest lucru a avut acoperirea unei importante reducții raționale în realitatea mare a liricii ; am luat în considerare, într-o accepțiune de lucru, luminoasa continuitate românească — cum am numit-o atunci — dintre lirica anonimă și lirica de autor, posibilitatea primei de a vorbi și despre esența celei de-a doua. Însă și fără să fi avut inițial în vedere o asemenea continuitate, presupunînd că am fi stabilit numai un *pattern* folcloric, nimic nu l-ar împiedica acum să aibă o elocvență dincolo de cadrul din care a fost abstras, ba chiar să fie așteptat „la ieșire" de neistovitele întrebări de mai încolo. Ne întemeiem spusa pe observația faptului că în lume, de o vreme încoace, cercetările asupra folclorului (facilitate de caracterul său formal mai riguros) impun reconsiderarea generică a viziunii asupra aventurii poetice umane și, în speță, asupra poeziei de autor. Urmarea cea mai spectaculoasă : cercetarea folclorului voalează sensibil astăzi granița — decretată o vreme prea apăsat — dintre oralitate și creația scrisă, aducîndu-i neașteptat pe criticii „specializați" ai poeziei culte într-o situație de provincialism cultural. „În prezent nu se mai face (în sensul că nu e potrivit — I.P.) o delimitare foarte strictă între literatura populară și primitivă și cea cultă" * — scrie Northrop Frye, încrezător în potențele extinderii metodei de cercetare comparatistă și morfologică a oralității la restul operelor

* Northrop Frye, *Anatomia criticii*, Univers, București, 1972, p. 129.

literare. „Va fi eronat — își prezintă strategia de lucru și D'Arco Silvio Avalle — să distingem în mod prea net, cum se face în general, între «poezia populară» și «poezia cultă». Concluzia noastră este în fond încă o dată următoarea : că fiziologia activității artistice nu se schimbă în funcție de natura produselor respective, fie ele cele anonime ale muzei populare sau cele faimoase ale poeților laureați, ci rămîne mereu aceeași la toate nivelurile posibilităților umane" *. Se va vorbi pur și simplu de „o facultate umană a literaturii" **.

Desigur, nu se poate aprecia deodată că lirica orală și lirica scrisă n-ar comporta fiecare specificul său. Dimpotrivă, momentul e favorabil rectificărilor judicioase chiar în această privință. De pildă, la noi, probabil că în viitor se vor elabora mai puține cărți care să se ignore reciproc, — unele fiindcă se ocupă de lirica populară, altele fiindcă se ocupă de lirica de autor, căci, se înțelege, abia din presupunerea curentă de către aceste două tipuri de cărți a unui plan al unității lor — tot mai vizibil astăzi — poate rezulta o bună clarificare a diferențelor. Probabil, de asemenea, că livrat unui consens general fiecare tip de lucrări nu-și va mai îngroșa specificitatea universului poetic de referință ca și cînd ar fi vorba de construit două estetici ireconciliabile : o estetică *a identității*, proprie liricii orale, și o estetică *a originalității*, proprie liricii scrise. Probabil, mai ales, că de acum înainte vom întîlni mai puține lucrări de aplicare forțată a stilisticii liricii culte la lirica populară, procedeu curtat pînă și de unii folcloriști notorii, complexați — s-ar zice — de gîndul că exegeza liricii de autor, mai bine dotată, aleargă dintotdeauna în frunte, trebuind să tragă cumva după ea interpretarea oralității. Dar de ce să forțăm lirica populară să ne arate, sărmana, că și ea conține figuri de stil notabile, ori rime heterocategoriale, ori insolitări și surprize de tipul „așteptării frustrate", cînd vocația ei

---

* D'Arco Silvio Avalle, *Modele semiologice în „Commedia" lui Dante*, Ed. Univers, București, 1979, p. 87.

** Vezi Roland Barthes, *Critică și adevăr*, în vol. antologic „Tel Quel" *Pentru o teorie a textului*, Ed. Univers, București, 1980, p. 164.

Scanned with OKEN Scanner

expresivă — considerabila ei vocație — nu e vital legată de asemenea tehnici? Procedura alimentează — fie și fără voie — impresia că deosebirea dintre lirica orală și cea scrisă nu e atît de ipostază, cît mai ales de grad de realizare artistică, folclorului revenindu-i, cu bunăvoință, un statut stilistic modest. Tocmai de aici nevoia punctării mai accentuate *a originalității complementare și competitive* a celor două feluri de lirică în condițiile în care vine vremea să le privim „acronic", lucrînd alături sub steaua aceluiași arhetip. Actualmente s-ar spune că vîntul e favorabil complexării inverse: a exegeților liricii culte, ca urmare a rezultatelor hermeneuticii aplicate oralității culturilor arhaice. Evident, nu va trebui repetată acum greșeala unei transferări forțate a instrumentelor, ca și cînd, iarăși, s-ar putea neglija pomenita deosebire de ipostază dintre lirica orală și lirica zisă cultă. *Estetica identității* vede în creatorul anonim al textului liric un „protagonist al stabilității" expresiei; frazarea sa decurge liturgic abandonîndu-se canoanelor ce acordă preferință procedeelor de construcție (repetitivă și paralelistică) și nu tropilor și libertății sintactice; întreaga rostire apare aici orientată spre tipizare, evocînd un prototip de maximă densitate structivă. Protagonistul stabilității (care în evul mediu al altor popoare putea fi o persoană perfect precizabilă) își supune individualitatea creatoare rîvnei de a realiza performanța identității demersului său cu celelalte demersuri asemenea; căci numai așa exprimarea sa ar răspunde virtualității perceptive a auditoriului și ar putea primi validarea artistică prin orizontul său de așteptare... Nu ne vom crispa acum, cu această optică, pe realitatea liricii culte cu pretenția de a descoperi o poezie ce urmează din aproape în aproape (ca dincoace) ritualul unui previzibil traseu discursiv, fuga de variație și inovare, inapetența metaforică —, și întrucît nu am găsi toate acestea să dezavuăm lirica de autor. În definitiv nu ar fi decît replica la ceea ce, venindu-se dinspre o *estetică a originalității* indusă din realitatea liricii scrise, i s-a imputat celei folclorice: „previzibilitatea" textualizării, „tiparul ei predictibil", — pentru structurile paralelistice unii

Scanned with OKEN Scanner

teoreticieni căutînd, cel mult, circumstanțe atenuante! (Iată, în limitele unor accepțiuni operaționale concrete, putem păstra conceptele de „estetică a identității" și „estetică a originalității", dar „pînă la urmă" lirica e una și va trebui să știm că nu pot încăpea două estetici în aceeași teacă a interpretării actului poetic uman decît dacă le vom integra superior.)

Diferențele nu sînt categorice, — acesta e suportul. Dacă în lirica originalității abaterea de la normă e la ordinea zilei, imperioasă (ajungînd să fie tratată ca etalon al valorii), să observăm că dincoace, în lirica identității, distanța rostirii poetice față de modelul ei cardinal e o realitate la fel de curentă; modelul, urmat e mereu „ratat" de puzderia de variante ce-l caută — și ele, nu modelul, sînt poezia. Arhetipul, în plinătatea lui, nu se lasă privit la tot-pasul, cu fiecare frazare poetică, — dovadă și reducțiile pe care a trebuit să le operăm în însăși materia liricii folclorice, lăsînd cît mai mult la o parte din ceea ce ne-ar fi putut încurca (ultima reducție am făcut-o în chiar „rezervația naturală" a catrinelor arhetipale, reținîndu-le numai pe cele de tip androgin). Distingerea exegetică a *normării* arhetipale într-o piesă lirică orală prelevată la întîmplare apare astfel la fel de temerară ca și distingerea *originalității* poetice într-o poezie cultă luată aleator. Mai mult: selectînd oricît de bine o anume piesă lirică orală ca probatoare a modelului arhetipal vom rămîne oarecum descoperiți la capitolul „exemplificări" constatînd că modelul nu se lasă deplin cuprins în aventura rostirii concrete. Cu toată „teroarea" exercitată de paradigma totalitară, producția textelor rămîne astfel mereu deschisă: cîmp al aproximărilor. Abătut — el — în lumea lui, arhetipul ține parcă anume la distanță o întreagă lirică ce rezonează de el și întrucît rezonează de el.

Așadar, pe de o parte, în lirica identității, *apropierea de normă* nu e deplină: sumedenia variantelor aceluiași crez al rostirii poetice compune tabloul atîtor abateri balistice de la ținta vizată. Pe de altă parte, nici *îndepărtarea de normă* — abaterea „premeditată" a liricii originalității — nu e deplină: poetul cult nu poate merge oricît de departe cu devierea scrisului

Scanned with OKEN Scanner

său; nici chiar artistul de geniu, profund original, nu creează poezie ex *nihilo*, adică fără să preia — şi încă masiv — teme, sintagme, convenţii artistice, coduri. Creaţia lirică pe temeiul ieşirii de unul singur din limbajul poetic constituit rămîne o nevroză a claustrării în gen.

Aceste două situaţii prin care poezia — fie orală, fie scrisă — îşi dezvăluie condiţia ei de a fi sînt comparabile şi trimit deopotrivă la o paradigmă a genului. S-ar zice că o priveghere înaltă cenzurează abaterile atît într-o direcţie cît şi în alta. Norma ţine la distanţă convenabilă de ea poezia controlîndu-i — într-un mod prin care o face să existe proteic — atît tendinţele centripete cît şi pe cele centrifuge.

De altfel „sistemele artistice care leagă valoarea estetică de originalitate constituie mai curînd o excepţie decît o regulă în istoria artei universale, dacă o considerăm în totalitatea straturilor ei. Folclorul tuturor popoarelor lumii, arta medievală, care reprezintă o inevitabilă etapă istorică de răspîndire universală, commedia dell'arte, clasicismul — iată doar cîteva din sistemele artistice care au măsurat valoarea operei nu prin încălcarea, ci prin respectarea unor norme bine determinate" *. Lirica originalităţii nu-i mai mult decît o aripă specializată a Poeziei care caută şi încearcă extinderea formelor ei de a rămîne aceeaşi! E drept, experimentînd în marea instituţie a Poeziei extinderea formelor de expresie lirică, condiţionarea arhetipală a creaţiei se disimulează: s-a spus, pe drept cuvînt, că în cazul liricii culte modelul explicativ al scriiturii poetice se complică — şi ajunge să străbatem două faimoase comentarii a două sonete moderne — *Les Chats* ** şi *Gli Orecchini* *** — spre a ne convinge cît de stufoasă devine pînă şi reprezentarea sinoptică a corelaţiilor poetice remarcate. Şi totuşi modelul ex-

---

* I. M. Lotman, *op. cit.*, pp. 241—242.

** Roman Jakobson, Claude Lévi-Strauss, *Les Chats de Charles Baudelaire*, în „Secolul 20", 5, 1967.

*** D'Arco Silvio Avalle, *„Cercelii" lui Montale*, în vol. antologic *Poetică şi stilistică, Orientări moderne*, Ed. Univers, Bucureşti, 1972, pp. 584—604.

Scanned with OKEN Scanner

plicativ al liricii culte (în întregul ei, ori al unui poet anume, ori al unei singure poezii) e simplu: el nu poate fi decît unul *cu trimitere* la un model generic al liricii de dincolo de distincţia anonimat-autorat poetic, un model care în cazul liricii româneşti este arhetipul descris, — şi de bună seamă că epurat prin abstractizare de notele lui naţionale pînă la scheletul alb al unei formule, acest arhetip românesc are relevanţă universală. (Pentru a preîntîmpina o neînţelegere în privinţa tranzacţionării arătatei trimiteri la un model generic, să introducem aici o precizare servindu-ne de un gînd al lui Cesare Segre: „O semiotică ce ar ţinti numai către invariante şi modele ne-ar furniza oricum elementele de confruntare pentru produsele artistice reale, comprehensibile tocmai în felul în care ele se adecvează şi se distanţează de invariante" *.)

Distanţare de invariantele expresiei arhetipale? Încă de cînd am cercetat poetica originară a juxtapunerii ni s-a impus să o comentăm ca pe o miraculoasă matcă a tropilor: ei se lăsau bănuiţi drept latenţa nedeslușită a „vidului" expresiv al juxtapunerii —, şi deschideam atunci perspectiva ulterioarei lor obiectivări în texte lirice mai puţin canonice (cf. *supra*, cap. *„Ca" sau cedarea* dedicat obiectivării comparaţiei. Deşi nu identificăm simplist lirica originalităţii cu o retorică în act a figurilor de stil exemplul ni se pare grăitor). Asemenea obiectivări prin care structura arhetipală cedează din puritatea modului ei de a fi ni le-am închipuit totdeauna prin analogie cu felul în care, la Hegel, Ideea se exteriorizează (se „mortifică"!) în Natură spre a se cunoaşte pe sine şi a se reîntoarce astfel îmbogăţită la sine... O analogie ce propune în felul ei cea mai semnificativă înglobare a liricii originalităţii în eternitatea Poeziei. Înseamnă că, cu tot paradoxul negării uneori atît de ritos formulate de manifestele literare ale liricii culte, această lirică rămîne o prestaţie adusă arhetipului; o complinire a lui; şi poate că abia aşa urmărindu-l pînă în pînzele disimu-

---

* Marin Mincu, *Semiotica literară italiană*, Ed. Univers, Bucureşti, 1983, p. 65 (Convorbirea cu Cesare Segre).

Scanned with OKEN Scanner

lării sale, avem a ni-l apropria deplin. Să legăm gîndul acesta de gîndurile celor care au văzut în manifestările culturii majore române nu cine știe ce altceva, ci încolțind virtualitățile și latențele originare. „Există o vie matrice stilistică, în lumina căreia românismul ne apare ca un ansamblu, conturat din latențe și realizări. Nimic nu ne prilejuiește, ca această matrice stilistică, posibilitatea de a vedea în românism un complex susceptibil de a fi cuprins într-o imagine ideal sporită" *. „Împrejurarea că pînă acum «matricea stilistică» a fost împiedicată de vicisitudinile veacurilor să se manifeste în întregime și consecventă cu sine însăși, altfel decît pe plan minor (...) nu constituie un element de bilanț definitiv". **

Din cînd în cînd, la noi și în lume, se naște o întrebare : încotro se îndreaptă lirica ? Contemplînd-o de la altitudinea arhetipului ea nu se îndreaptă nicăieri : ea este. O mare aulă, în care încap și lirica identității și lirica originalității sau opoziției, — dovadă că ele au și rămas istoricește concomitente și dovadă că una și aceeași persoană poate să se întrețină spiritual cu amîndouă fără nici un soi de cameleonism recuzabil. Unde să te îndrepți, cînd consumatorul ideal — prin scala lui de frecvențe — e de tipul acesta ? Lăsîndu-ne, însă, furați de atîta ardoare a negărilor, de atîtea schimbări de voce cîte încearcă lirica, adică intrînd în patima ei istorică, să distingem un fapt : negația prelungită nu anulează, ci parcă sporește șansele predispoziției „retro", nostalgia după temele ce nu vor să moară și după simplitatea spunerii lor. Poezia modernă — auzim — nu e în stare să-și poarte crucea, s-a aruncat în felurite rumori și rari sînt poeții ce mai găsesc drumul spre aleanurile umane fundamentale, spre temele cu adevărat justificative în absolut ale liricii. Nu ne interesează exagerarea acestor vorbe, ci numai cum ele caută îndărăt. În ce privește stilul poetic, iată, la noi, un liric care scrie sclipitor de liber despre 3,14, ca

---

* Lucian Blaga, *Trilogia culturii*, Fundația Regală pentru Literatură și Artă, București, 1944, p. 332.

** Lucian Blaga, *op. cit.*, p. 334.

C-da 190 coala 24

Scanned with OKEN Scanner

într-un fel de compensație cerută de daimonul său profund, se încearcă „în dulcele stil clasic". Un altul rechează cu ochii închiși potența structurilor recurente îngînînd cîte un ceas pe ceasornic aceleași cîteva versuri frumos bocitoare. În sfîrșit, un altul nu știm ce tot umblă prin bolovani arhaizîndu-și versificările pînă la bobote... (Aluziile le facem la trei dintre poeții care contează.) Simptome că dorința de inovare istorică a limbajului liric poate merge mînă în mînă cu „întoarcerea la izvoare".

Se întîmplă în artă — cînd se întîmplă — un fenomen pe care nu-l putem interpreta decît dialectic: arhetipul se recuperează prin însuși jocul negărilor. (Evident, e vorba de o recuperare în planul istoric al culturii majore.) După ce o pleiadă de contestatari trudesc să-și întemeieze creația pe refuzul modelelor (ceea ce poate avea o vreme o funcție artisticește activă), după tirul încrucișat al violentărilor limbajului artei pînă la flirtul cu aducerea lui la zero, vine unul să redescopere paradigma: de fapt ea era acolo, acoperită de zgomot. Așa a fost Brâncuși, care a construit nu pe negarea acerbă a istoriei artei, ci pe negarea negării ei — și e grăitor că asemenea artiști sînt numiți *ai sintezei* și nu pot fi altfel categorisiți. Atunci se produce un fel de zguduire existențială a artei, un fel de mare instaurație resimțită prin regăsirea arheului. E reconsiderată însăși ideea originalității, ea fiind definitoriu și legitim legată de originar. („E foarte greu să te ții în picioare după Brâncuși" — mărturisea unul dintre cei mai de seamă sculptori români ai posterității sale căutîndu-și calea originală.) În lirica secolului 20, un mare artist al sintezei este, în spațiul său cultural, Fernando Pessoa. Despre el se spune, ca și despre Brâncuși, că transcende cadrele istorice depășind cu mult ambianța modernismului (chiar dacă aceasta și-l revendică), spre a coborî la izvoarele liricii portugheze. Ca și despre Brâncuși (după cum am sugerat prin paranteza făcută), despre Pessoa se afirmă că ar fi absorbit resursele limbajului liric portughez pentru măcar un secol impunînd nu o creație, ci o eră... Desigur că, iberic fiind, modul cum a creat poezie Fernando Pes-

Scanned with OKEN Scanner

soa e mai înrudit cu debordanța lui Picasso decît cu sinteza apolinicului Brâncuși, ce își așteaptă omologul în lirica națională.

Să postulăm, așadar, poetul care, prin puterea operei lui, lunecat parcă din timp, va înscrie rotund gloria liricii românești în lumina făcută inteligibilă — în lumina visată și fără să știm — a rostirii originare. Pînă atunci s-ar cuveni să ne îngrijim mai mult ca sintezele asupra liricii noastre să nu-i jignească arheul. Nu o dată ele par un mod amputat de a gîndi expresia lirică autohtonă; momentul originar al liricii noastre e măcar „tot atîta" cît istoria ei. În cercetările aplicate, arhetipul — ca plan de referință — ar trebui mereu presupus. Oricît de departe, el se cere ghicit ca muntele Fuji în peisajul nipon.

Cazul „Și dacă..."

Afirmată constant, dovedită în unele feluri, ideea continuității și consecvenței cu ea însăși a liricii de limbă română e de așteptat să primească în viitor o demonstrație riguroasă. Demonstrația n-ar trebui să mai fie de tipul „influențe populare în poezia noastră cultă", o asemenea optică implicînd o sminteală la nivelul premiselor: eticheta „influențelor" dejoacă din capul locului principiul unității organice, „una întru ființă", a liricii autohtone. (Ba, încă, trecut în seama capitolului „influențe", fenomenul originar al exprimării lirice românești ajunge nu o dată să pară mai puțin semnificativ decît alte influențe venite dinspre unele mișcări literare străine sau poeți de aiurea; or, se știe că pînă și „ismele" unei lirici desemnează obiectivări istorice ale potențialului poetic propriu unei anume limbi; ele vin mai ales din adîncul limbii aceleia ce-și trăiește desfășurat starea ei de grație lirică, și nu din vreo parte sau alta a lumii.) Înlocuind necesar teza „influențelor", cea mai generoasă poziție analitică devine

de acum înainte aceea a remarcării *caracterului impersonal* al creativității lirice românești în întregul ei (așadar, inclusiv operele de autor). Punctul de vedere — părînd acum că ni l-ar sufla la ureche străinii — e mai vechi la noi, i-a încercat, de pildă, pe Tudor Vianu și pe Liviu Rusu, fără să fi fost, însă, îndestul de urmărit și fără să se fi impus exegezei românești a literaturii ca un principiu director de maximă însemnătate. Merită, însă, să ne luăm o doză de libertate față de ceea ce este efectiv cea mai de seamă istorie a literaturii române și să ni-l închipuim pe autorul ei, G. Călinescu, lăsînd să cadă la urmă, peste toată risipirea sa analitică, pecetea unei sintagme (pe care de altfel o folosește, dar într-un sens restrîns): în opera celor mai de seamă scriitori români „contribuția individuală e neglijabilă"! Numai așa — adică întrucît dezvăluie o originare globală — se poate consolida deplin imaginea de corpus original a unei literaturi! Capitolul final al „Istoriei" lui Călinescu rămîne interpretabil ca o căutare în acest sens.

Din considerente ce se vor lămuri îndată, ne pare cu totul instructiv să ilustrăm de unde venim și încotro ne ducem cu integrarea estetică și valorizarea estetică unitară a liricii românești oprindu-ne asupra cunoscutei poezii eminesciene „Și dacă..." Să mai justificăm de ce ne oprim la creația poetului nostru național acum cînd mediem racordul expresiei lirice originare cu neîstovita căutare a expresiei în lirica cultă? Destul să spunem că la o sută de ani de la stingerea lui Eminescu orice nouă conștiință poetică românească se raportează încă la verbul lui. Ne oprim deci la poetul esențial al literaturii scrise autohtone și — restrictivi încă o dată — la o poezie esențială a lui.

În clasificarea didactic-estetică a ediției M. Dragomirescu (1937), împărțindu-se opera poetică eminesciană în capodopere, opere de talent și opere de virtuozitate, poezia „Și dacă..." este integrată capodoperelor. Nu multă lume mai reține că în ediția Titu Maiorescu (1884) „Și dacă..." figurează, în ordinea distribuirii textelor în volum, pe locul al treilea și atribuirea acestui loc avea să fie peste decenii apreciată de

Scanned with OKEN Scanner

Perpessicius ca un fapt ce „ratifică odată mai mult armonioasa și organica orînduire a materialului, operă cu totul personală a criticului"*. În ediția I. Scurtu (1910), care împarte creația lui Eminescu în „epoca întîiei tinereți (1865—1869)", „epoca tinereții a doua (1870—1878)" și „epoca bărbăției (1879—1883)", evident că „Și dacă..." (publicată în noiembrie 1883) figurează ca aparținînd de epoca cea mai de sus a rostirii poetului. Ultima clasificare nu spune prea mult dacă nu o coroborăm cu altele de după ea, tot cronologice, dar mai pregnant calitative, ce disting în lirica poetului fie trei, fie două perioade, ori, dacă nu, măcar subliniază existența unui palier ultim, de pură decantare a eminescianismului, palier căruia, fără îndoială, „Și dacă..." îi aparține. În genere s-a remarcat în zenitul rostirii poetice eminesciene o parcimonie a utilizării tropilor (altădată, după cum am comentat noi, descoperiți de discursul liric într-o anume ordine — epitet, comparație, metaforă — spre a fi genial păstoriți), mișcarea în timp a limbajului poetic spre un final recurs la simplitate. Simplitate, — dar cum de mai este ea poezie — și încă expresia cea mai elevată a eminescianismului? Judicios, Ioana Em. Petrescu vine, mai încoace, să rectifice consacrata imagine a evoluției poetice eminesciene spre simplitate scriind: „În fond, nu ar trebui să vedem în această evoluție o abandonare a ornamentului în favoarea unei absolute «simplicități» a discursului poetic (o atare «simplicitate» e, de altfel, iluzorie), ci o evoluție de la figurile de stil spre *figurile de structură* (în limbaj consacrat, spre *figuri gramaticale*) sau spre aparent tradiționale structuri metrice fixe"**. Textul ce se impune cu precădere autoarei pentru a ilustra particularitatea celei de-a treia perioade de creație eminesciene, în care liberele figuri de stil cedează locul „obligatelor" figuri gramaticale, este elegia erotică „Și dacă...": „Dacă ne-am încăpățîna s-o urmărim pe linia de analiză a limbajului or-

* Vezi M. Eminescu, *Opere*, III, Ed. critică îngrijită de Perpessicius, Fundația Regele Mihai I, București, 1944, p. 79.

** Ioana Em. Petrescu, *Eminescu. Modele cosmologice și viziune poetică*, Editura Minerva, București, 1978, p. 223.

nant, ea ne-ar apărea ca un text total apoetic"*; privind-o însă altfel, descoperim o strînsă coerență structurală, o simetrie sintactică aproape perfectă — și Ioana Em. Petrescu va îndrăzni să spună că asemenea structuri trădează la Eminescu „o nostalgie a *limbajului universal*, limbajul de pure formule matematice"**. După noi, „Și dacă..." este textul poetic rămas să mărturisească mai limpede decît oricare altul despre cum ar fi putut să arate masiv lirica eminesciană dacă nu ar fi survenit trista întunecare. Legată, fără îndoială, prin numeroase fire și fluxuri, de atîtea alte poezii ce au precedat-o, „Și dacă...", prin răsturnarea tehnicii poetice pe care o afirmă exemplar, poate fi tratată exegetic ca „placă turnantă" a geniului eminescian — și nu întîmplător, față cu miile de pagini manuscrise, tocmai pe fila de lucru a acestei mărunte elegii poetul are reveria întregii sale creații imaginînd-o — dovadă unică — împlinită într-un volum cu titlul „Lumină de lună" scris oblic aici sub inducția lui „Și dacă...". Cu un asemenea statut și rol care solicită cititorului un fel de sustragere din tiparul estetic funciar al gustării poeziilor culte, nu e de mirare că „Și dacă..." a putut să contrarieze chiar pe unii admiratori ai poetului ca botoșăneanul Nicolae Iorga — e drept, pe atunci încă tînăr — care publica următoarele: „Eu nu dau un «Pastel» (de Alecsandri — I.P.) pe «Și dacă ramuri bat în geam», obscură și apocaliptică, măcar că-i izvorîtă din creierul lui Eminescu. Poetul a avut «*un mauvais quart d'heure*» cînd a scris-o"***. După cum aceeași „Și dacă..." a putut să producă și următoarea contrariere a unui critic francez cinstit preocupat de geneza poeziilor lui Eminescu: „Ca și cum cercetările comparatiștilor români asupra poemelor lui Eminescu ar lua o amploare invers proporțională cu dimensiunile acestor poeme se constată că cele trei mici strofe din „Și dacă..." au

---

* *Ibidem*, p. 226.
** *Ibidem*, pp. 227—228.
*** Nicolae Iorga, *Bătrînii*, în „Lupta", 27 mai 1890, apud Perpessicius, în M. Eminescu, *Opere*, III, ed. cit., p. 79.

Scanned with OKEN Scanner

suscitat comentarii excesive"[*], — criticul negăsind o altă explicație a faptului decît ciudățenia lui, pur și simplu.

Ceea ce i-a intrigat și i-a reținut mereu pe comentatori este, desigur, modalitatea alcătuirii sintactice a poeziei în cauză, căci pînă și G. Călinescu va scrie: „Mai e, în fine, o construcție sintactică la care poetul a ținut mult, dar care nedumerește prin ciudățenia ei:

Și dacă ramuri bat în geam
Și se cutremur plopii,
E ca în minte să te am
Și-ncet să te apropii". [**]

Așadar o construcție sintactică la care Eminescu a ținut mult și pe care — semnificativ: tocmai pe predilecția poetului — s-au grămădit nedumeririle istorice ale comentatorilor...

A nedumerit în primul rînd acel constant „și dacă" picurat la începutul fiecărei strofe. Spre a-l face plauzibil i s-au căutat surse în poezia universală; un comparatism debusolat s-a dezlănțuit trimițînd la Heine, Lamartine, Banville, Grillparzer ș.a.m.d.; nimic elocvent. De fapt nu e vorba de a-l justifica pe „și dacă", ci pe acel „Și dacă... E ca..." prezent în fiecare strofă ca schelet invariant al frazării. Alcătuite pe atare schelet, catrenele poeziei au părut că frizează absurdul, că propun „lucruri aparent incompatibile cu logica empirică" [***]. „Răsturnarea relației de cauzalitate (...) acesta e mecanismul poeziei «Și dacă...»" [****] — se va pronunța Călinescu, nu tocmai convins, căci va relua ideea astfel: „Logica antropocentrică, ce pune elementele naturii în atîrnare de nevoile sufletești ale omului, se vede bine, însă raportul psihologic e mai degrabă de sincronitate: cînd ramurile bat în geam și plopii se cutremură,

---

[*] Alain Guillermou, *Geneza interioară a poeziilor lui Eminescu*, Ed. Junimea, Iași, 1977, p. 419.

[**] G. Călinescu, *Opera lui Mihai Eminescu*, II, Editura Minerva, București, 1976, p. 531.

[***] Theodor Codreanu, *Eminescu — Dialectica stilului*, Ed. Cartea Românească, București, 1984, p. 237.

[****] G. Călinescu, *Opera lui Mihai Eminescu*, II, ed. cit., p. 404.

te am în minte și te-apropii de mine*. „Sub semnul simultaneității"** va pune și Theodor Codreanu relația dintre primele două versuri și ultimele două ale fiecărei strofe, — o rezolvare simțită ca necesară, am spune, în pofida unei naturale perceperi ca relație de condiționare, cauzală a lui „dacă... e ca". Mai savant, pentru a explica contrariantul amestec al trăirilor poetului cu imaginile naturii dispersate în cele trei strofe, se vor face trimiteri la „corespondențele" simboliștilor și nu numai ale lor, la sinestezie... În sfîrșit, I. M. Rașcu, mirat și el de așezarea elementelor cuprinsului în „Și dacă...", va încerca o explicație prin tendința poetului de a depăși convențiile obișnuite ale organizării expresiei: aici, ca și în „Somnoroase păsărele", „Eminescu îmbină două poezii într-una singură, și anume nu în două părți ale poeziei, ci în fiecare strofă"***.

Nimic, nici un gînd la fenomenul originar al liricii românești în toate aceste eforturi de a depăși contrarietățile unei întrețineri „culte" cu poezia ultimei perioade eminesciene! Or, totul s-ar fi limpezit: „Și dacă..." e sora de lacrimă a unei lirici erotice secular structurate, îndeosebi a tipului de frazare propriu doinelor transilvănene. (Notăm că făcînd din Eminescu mediatorul unității fundamentale a liricii românești am ocolit cu grijă textele poetului mereu etalate ca reprezentînd „influența folclorică".) După cîteva sute de pagini consacrate arhetipului rostirii lirice autohtone ni se pare acum că am putea să-l lăsăm și singur pe cel ce le-a parcurs să dezlege fraternitatea în cauză. O jalonare, totuși:

S-a spus că „Și dacă..." aspiră la formula unui limbaj poetic universal trecut de servitutile tropilor spre condiția unei cristalizări pure, prin simetrii sintactice;

---

* *Ibidem*, p. 531.

** Theodor Codreanu, *op. cit.*, p. 237.

*** Vezi I. M. Rașcu, *Alte opere din literatura română*, București, 1938, studiul *„Mihai Eminescu: Poezii de iubire*, p. 159 și 169. Citatul după rezumatul formei inițiale a conferinței, în „Anuarul Societății literare Grigore Alexandrescu", nr. 1, Focșani, 1920.

Scanned with OKEN Scanner

saturarea frazării cu atare simetrii o închide perfect și o face algoritmizabilă. Dar cum oare dacă nu așa ne-a apărut acea structurare ideală sub semnul căreia stă poeticitatea întregii noastre lirici anonime? Paradigma „limbajului universal", întrezărită și în parte cucerită de evoluția stilistică a poeziei eminesciene, trimite tulburător „înapoi" la arhetipul expresiei lirice românești; alte trimiteri n-au decît să se alinieze acesteia. E și ridicol să nu facem trimiterea la noi acasă cînd, în lumea de azi, poeticitatea „figurilor gramaticale" s-a impus atenției generale îndeosebi ca efect al cercetărilor aplicate literaturii orale. Să precizăm, totodată, că „figuri gramaticale" indică o pluralitate vagă, că în privința limbajului formular al poeziei „Și dacă..." nu avem de ce să ne menținem la un simplu enunț de principiu: formula ei „matematică" apare — zicem noi — ca una satisfăcător definită îndată ce o știm pe aceea a arhetipului liricii românești. Și dacă — spre a-i face sensibilă vibrarea existențială românească — am concretiza minimal formula astfel presupusă (în felul în care am procedat de atîtea ori pe cazul formulei arhetipului) — ce ar ieși la vedere? ce materie lirică străbate textul eminescian? Vîntul, stelele, nourii, luna — pe de o parte; iar pe de alta, secondînd de aproape toate acestea, resurgența dorului ca evocare a persoanei iubite.

Vai, bădiță, dor ți-o fi,
N-am prin cine tăinui:
Doar pe *lună*
Voie bună
Și pe *stele*
Multe jele
Și pe *vînt*
Cîte-un cuvînt.

(10 — 159)

Piesa lirică integral citată aparține culegerii eminesciene de poezii populare; putea să nu fie — căci nu indicarea vreunei ipotetice surse vizăm, ci preexistența unui generic fond: catrinele arhetipale românești sînt

Scanned with OKEN Scanner

dintotdeauna oglinzi parabolice ale înaltului stelar, ale rocadei norilor cu luna, ale vîntului legănînd vegetația. În „Și dacă..." Mihai Eminescu se situează astfel la cea mai filtrată altitudine a categorialului poetic autohton.

Dar contează mai ales cheia dispunerii poetice în discurs a acestor elemente. S-a vorbit iarăși, am văzut, de un melanj a două linii ideatice, de „obscura" trecere în fiecare strofă de pe pedala referinței la natură pe aceea a referinței la planul intim imaginativ, de adresare *in absentia* ființei iubite. Dar „insolita" procedură eminesciană nu-i decît una produsă prin efectul legii drastice a arhetipului, calea prin excelență a generării „strofice" a expresiei lirice românești! Ca și în catrinele arhetipale, în catrenele poeziei „Și dacă..." se atribuie un număr egal de versuri — două și două — consemnării stărilor Firii, pe de o parte, și consemnării stării intime a eului, pe de alta, primatul fiind acordat în fiece strofă stărilor Firii. Ca și acolo, evocarea eminesciană a Firii comportă inserția economică în discurs a unor cupluri de elemente opozabile, cu efect de dezmărginire și totalizare a cadrului: vegetația și vîntul, înaltul boltei înstelate și adîncul de oglindă al lacului, rondul norilor și al lunii. Din asemenea cupluri opoziționale se constituie pe ansamblu imaginea androgină a naturii căreia îi subscrie umplerea gîndului poetului de umbra iubitei, — o androginizare spirituală prin dor referită discret la cealaltă:

Și dacă stele bat în lac
Adîncu-i luminîndu-l,
E ca durerea mea s-o-mpac
Înseninîndu-mi gîndul.

Și dacă norii deși se duc
De iese-n luciu luna
E ca aminte să-mi aduc
De tine-ntotdeauna.

Ca în modelul generativ arhetipal condiția consemnată a eului e mereu aceeași, o recurență a „stării pe loc"...

Scanned with OKEN Scanner

Și tot ca acolo, avîndu-și simetria internă și autospecularitatea asigurate, fiecare catren apare suficient sieși, poezia nu presupune un itinerar, o desfășurare, ci numai o adiționare de entități identice, ea ar fi putut să fie și numai de două catrene, oricare, ori numai de unul — căci fiecare apare egal cu... reluarea (resimțită ca necesară) de mai multe ori la rînd a lecturii întregului text...

S-a mai vorbit iarăși și mult despre curioasa construcție a fiecărei strofe prin „și dacă... e ca...", interpreții încurcîndu-se în trei modalități de descifrare a ei: condiționare cauzală răsturnată, dinspre subiectivitate, a stării naturii, condiționare dinspre natură a trăirilor subiective și, în sfîrșit, nici una nici alta: „simultaneitate", „contemporaneitate", „sincronitate" fără determinare în vreun sens. Această ultimă modalitate de răspuns e un paradox al analizei critice: logica gramaticală a lui „dacă... e ca..." o justifică cel mai puțin, se merge, pur și simplu, împotriva ei, și totuși tocmai ea pare soluționarea plauzibilă la care se opresc cei mai mulți. Fără voie și neînțelegînd prea bine ce face, critica intuiește și validează astfel pentru „Și dacă..." modalitatea esențială de legare a părților în catrinele arhetipale: juxtapunerea sau parataxa. Să lămurim afirmația. Aparent, construcția prin „și dacă... e ca..." ar justifica în primul rînd o trimitere la mărunta noastră lirică tradițională în spațiul căreia s-a identificat deja (fără nici un gînd la Eminescu) o numeroasă clasă de frazări poetice care încep cu o propoziție condițională ca să se termine printr-o concluzivă *. Dar nu despre o asemenea alcătuire e vorba în „Și dacă...". Pe versiunea primară a poeziei se poate observa cum acel „și dacă" de debut al strofei nu a existat de la început, el apare mai tîrziu ca să preia de fapt funcția unui „cînd":

Cînd ramuri negre bat în geam
Și se cutremur plopii

* Vezi Gh. Vrabie, *Retorica folclorului (poezia)*, Ed. Minerva, București, 1978, pp. 262—263 și tabelul de la p. 265.

Scanned with OKEN Scanner

E, ca tot dragă să te am
Chiar pîn-în umbra gropii.

Un asemenea „cînd" nu e nici condiţional şi nici măcar temporal. Studiul funcţiilor „cînd"-ului eminescian pe ansamblul operei sale conduce la concluzia că el *aspiră stilistic la condiţia juxtapunerii*, că e o formă mascată a juxtapunerii poetice, decisivă stilistic în organizările originare ale expresiei lirice româneşti. În structuri eminesciene de tipul :

Putut-au oare-atîta dor
În noapte să se stîngă
Cînd valurile de isvor
N-au încetat să plîngă,

Cînd luna trece prin stejari / etc.

a presupune, de pildă, între „dor" şi „isvor" ideea unui „cînd" temporal sau condiţional echivalează pur şi simplu cu o pauperizare a poeticităţii textului. Numai că la fel trebuie privit şi substituentul lui „cînd", acel obscur „dacă... e ca...". Faţă de procedura juxtapunerii, alcătuirea frazării lirice prin „şi dacă... e ca..." pare a voi să fie o reţetă dezvăluită a generării dorului, generare pentru care arhetipul utilizează alb şi „abscons" parataxa Firii şi interiorităţii umane, parataxă uneori de un abrupt total :

Foaie verde nucî sacî,
Duminică pe la toacî
Prin păduri îi brumoroacî,
Iar la cîmp îi bruma groasî,
Te iubesc că eşti frumoasî.

(8 — 1365)

Să ne amintim de acel eminescian „E ca tot dragă să te am" din versiunea primă a poeziei în discuţie, precizînd că textul folcloric reprodus integral mai sus nu e o versificare alandala, el îşi are ascendenţa într-o structură expresivă riguroasă şi consacrată pe care am

Scanned with OKEN Scanner

transcris-o la p. 71 (25—155) și la a cărei recitire invităm spre o mai deplină înțelegere a lui „Și dacă...".

După atîtea asemănări (care nu epuizează, ci abia dau contur) ale elegiei „Și dacă..." cu modelul profund al rostirii lirice de limbă română, se va spune, poate, că textul eminescian ales e unul de o natură aparte, deci nu îndestul de reprezentativ pentru creația poetului nostru național. Caracterul aparte al poeziei pe seama căreia ne întreținem aici noi îl vedem ca rezidînd tocmai în puterea ei de reprezentare a ceea ce este în genere limbajul poetic eminescian și, într-o valorizare de esență, eminescianismul. „Și dacă..." aparține, după cum spuneam, celei mai semnificative perioade de creație a poetului — și în consecință am putea recurge la dovedirea exemplarității poeziei pentru această perioadă. Dar și fără un asemenea subterfugiu: să vedem ce relevă limbajul poetic eminescian cercetat pe ansamblul antumelor, fără vreo discriminare metodică între perioadele de creație, cu notele lor calitative. Apelăm la o lucrare solidă intitulată chiar așa — „Limbajul poetic eminescian" * — cu regretul că nu putem decît semnala pasager cîteva rezultate dintre cele ce merită referite la cazul poeziei „Și dacă...". Iată, cuvintele-cheie ale textului „Și dacă..." se regăsesc în fondul lexical de bază al poetului, lexic abordat statistic și în felul cum participă la alcătuirea cîmpurilor semantice fundamentale (pp. 260—261). Recunoaștem, de asemenea, condiția elegiei „Și dacă..." în observația generală după care armonia eminesciană relevă ca element de esență echilibrul sintactic rezultat din topirea stilistică a opozițiilor și repetițiilor (p. 208), în remarcarea prezenței paralelismului pînă în structura arhitectonică a „Luceafărului" (pp. 215—216), în ideea „rezonanței organice om-natură" (p. 352) și a universului poetic eminescian ca „spațiu magic" în care se întîlnesc sau se confruntă lumea exterioară, obiectivă și lumea interioară a creatorului (p. 346). În fine, recunoaștem condiția tipică a poemei „Și dacă..." în

* D. Irimia, *Limbajul poetic eminescian*, Ed. Junimea, Iași, 1979.

Scanned with OKEN Scanner

constatarea generică după care „juxtapunerea unităților sintactice este o caracteristică definitorie a limbajului poetic eminescian. Prin aceasta, pe de o parte, raporturile sintactice rămîn într-o stare de ambiguitate, pe de alta, raportul de subordonare este evitat *sau anulat*" (s.n. — I.P.) (p. 177).

Spuneam, totodată, că „Și dacă..." se lasă valorizată ca mesageră cristalină a ceea ce este, în esența sa, eminescianismul. Ce reprezentativitate mai înaltă decît în sensul acestei categorii ar putea deține un text al poetului? Implicit, însă (vom vedea imediat), ce frumoasă cufundare a geniului eminescian în apele originare ale liricii românești ni se înfățișează urmărind eminescianismul creației sale!

Atunci cînd s-a încercat teoretizarea categoriei eminescianismului în cultura română a trebuit să se opereze observația că o anume prezență a dorului este constituent hotărîtor: „Ceea ce înfăptuiește Eminescu cu «dorul» românesc, prin ansamblul operei sale, e un fapt capital pentru mai comprehensiva estimare a eminescianismului — ca *mod distinctiv de a fi...*" * Și mai departe: „«Filosofia» dorului — iată *Weltanschauung*-ul latent al operei eminesciene, iată nucleul *eminescianismului*" **. În „Luceafărul", dacă punem între paranteze tribulația epică restrîngînd poemul la adîncul său liric, aflăm proprietatea acestui dor: erotică orientată cosmic, dor de departe, în cadru cosmic:

$$\text{cosmicitate} \simeq \text{dor}.$$

În cazul poeziei „Și dacă..." nu e nevoie de nici o simplificare spre a remarca lucrarea acelei alchimii definitorii ce leagă sentimentul erotic al dorului de sentimentul cosmicității. Căutînd o transpunere în cuvinte a fiorului pe care îl dă în general contactul cu poezia lui Eminescu, Dan Botta scrie: „Mistica eminesciană (o mistică a ideilor, ca la Platon — I.P.) se arată (...) în construcția tectonică a universului său. Aici, între

* George Munteanu, *Ce este „eminescianismul"?*, în vol. „Eminescu după Eminescu", Ed. Junimea, Iași, 1978, p. 43.
** *Ibidem*, p. 44.

stele și valuri, figura umană și dorurile ei capătă un răsunet cosmic. O corespondență armonioasă, un sistem de muzicale relații se stabilesc între om și lume, între dorul omului și fenomenele cosmice. Corespondențe pentru care nu cunosc o expresie mai senină decît poemul..." (și se citează în întregime „Și dacă...") *. Or, noi am esențializat substanța întregii expresii lirice românești pînă la abstracția unui sistem de raporturi echivalente al cărui sens filosofic (cf. *supra*, cap. „Viziunea lumii") se lasă cel mai bine intuit prin ceea ce am numit „tandemul emblematic al liricii noastre arhetipale" —

$$\frac{\text{nor}}{\text{stele}} \simeq \frac{\text{dor}}{\text{jele}}$$

adică : cosmicitate ≃ dor...

Vedem astfel că poezia „Și dacă..." (trăgînd după ea eminescianismul însuși) se resoarbe fără durere în acea generică descriere de conținut pe care am făcut-o arhetipului liricii românești : confesiune erotică de adresare discretă *(in absentia)* rezonînd amplu de relația eului solitar cu Firea. Că eminescianismul nu este o invenție a lui Eminescu, ci că în climatul liricii românești îi premerge poetului, devine o concluzie logică — și ea a și fost rostită. În imperiul etern al liricii noastre eminescianismul lui Eminescu nu-i decît atît : un avatar. El nu mai este întru totul al lui nici atunci cînd, descoperindu-l mereu la poeții români de după dînsul, filiația e străvezie, de ordinul unei citări subînțelese, ca în următoarele rînduri de Nichita Stănescu :

Și dacă codrii negri bat în geam
Și dacă mi-ești departe
Ningi tu, ningi tu, ningi tu.

---

* Dan Botta, *Artă și cunoaștere*, în „Arta și omul", nr. 12—13, 1934.

Trei necesități mereu resimțite în cîmpul existențial românesc fac gîndul să caute arhetipul : nevoia de identitate, nevoia de conservare și nevoia de manifestare creatoare. Semnificativ, aceste necesități ce converg mutual în *nevoia de arhetip* descriu simultan condiția liricii de limbă română și condiția neamului însuși, ca organism social-istoric. De unde și elocvența fenomenului poetic autohton pentru fenomenul românesc în ansamblu, ca și cînd ultimul s-ar sublima în cel dintîi.

Uitîndu-se spre locul nostru sub soare și spre istoria noastră milenară unii străini ne-au gratulat cu atributul de performeri ai efortului de conservare ; s-a vorbit de un miracol al supraviețuirii noastre vitale, calm-anihilante a atîtor imixtiuni. Cum ? — de bună seamă că tratatele de istorie națională nu pot da decît în parte răspunsul, și ar fi să-l degradăm căutîndu-l numai în stereotipia tratării istorice. De reținut, însă, că atunci cînd, de secole, facem anamneza etnogenezei noastre istorice (dacă nu cumva, pur și simplu, anamneza latinității) și acum, în veacul curent, cînd obstinația românească a originarului sedimentează o filosofie a culturii de adîncire transistorică a ceea ce sîntem, — gestul întoarcerii întrebătoare e, în esență, același ; să-l numim invariant al meditației românești.

De la Cantemir pînă la Mircea Eliade și Noica cuvîntul „arhetip" răsare pe cele mai de seamă vîrfuri ale cugetării filosofice românești. Alteori termenul rămîne nerostit ca atare în multe din transgresările minții care caută sprijin în el ; se poate și așa. Încercăm încă o timiditate în fața acestui cuvînt, teama că arhetipul ar locui la capătul inteligibilității, pe jumătate pierdut în tăriile de acolo. Revendicîndu-l deschis prin metodologia cărții de față noi am preferat să greșim — unde vom fi greșit — cu el, decît fără el. Utilizarea termenului ni s-a impus, dacă nu altfel, cel puțin printr-o înaltă scuză de ordin euristic. Propunem acum un scurt „examen de verificare" valorizîndu-i lucrarea

Scanned with OKEN Scanner

sub titlul a ceea ce este el : normă tutelară. Mărturisim că în secret ne roade un anume reproș ce s-a adus tendinței de a căuta arhetiparul unor producții literare : cum că operația, chiar reușind, nu are relevanță axiologică.

Sub aspectul *nevoii de identitate*, fie în sensul de identitate națională, fie numai în acela de identitate a literaturii unui popor (ultima apărînd oricum ca expresia celeilalte) — o asemenea stare de conștiință s-a afirmat deschis în spațiul nostru îndeosebi în perioadele de efervescență creatoare în planul culturii. „...Toată problema la noi este de a formula personalitatea noastră"* — iată imperativul trăit de cel care, spre jumătatea acestui secol, investea o sclipitoare inteligență în „arderea" critică a literaturii române culte. Dar calea scrierii unei istorii a fenomenului literar românesc cult (mai ales dacă reflexul în el al oralității rămîne modest perceput) nu e optimă, nu edifică îndestul asupra identității căutate ; ea se cere însoțită („complementarizată") de tehnica analitică a suspendării istoriei fenomenului urmărit, în chiar scopul distingerii personalității lui. Prinderea „cu o singură mînă" a unui univers productiv atît de larg și de complex cum este acela al unei literaturi naționale (în speță, al poeziei) impune astfel invocarea ideii de arhetip, curtarea ei, orișicît. Conștiința identității de sine a poeziei noastre lirice nu are cum să nu caute arhetipul, chiar dacă i-ar zice și altfel. Abia el, arhetipul expresiei lirice autohtone, identificat, realizează — am văzut — înțelegerea unitară a fenomenului nostru poetic, înțelegere prin care creației culte („de autor") i se atribuie locul exact, niciodată prea mare. (În universul literaturii italiene relevarea „modelelor semiologice" nu l-a subțiat pe Dante pînă la... impietate ?) Ne putem despărți, astfel avantajați prin conștiința întregului pe care ne-o dă arhetipul, de impasul resimțit, de pildă, de Mihai Ralea care, doritor să determine ca psiholog mentalitatea unui popor („a-

---

* G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, ed. cit., p. 886.

C-da 190 coala 25

Scanned with OKEN Scanner

naliza și caracterizarea fenomenului sufletesc românesc e poate una din cele mai urgente și mai imperioase probleme ale culturii noastre începătoare" *) și admițînd că literatura națională poate fi relevantă în această privință, conchide: dar literatura noastră (citește: literatura cultă!) „e însă prea tînără pentru așa ceva"...** Literatura noastră, însă, identică sieși pe toată desfășurarea în timp, nu e una începătoare, ci solidară unei spiritualități imemoriale, după cum o atestă statornica așezare a producțiilor ei în tipare generative. Etnopsihologul nu are de ce să-și amîne investigația: maturizarea viitoare a poeziei lirice culte, bunăoară, s-ar putea mai ales să releve fie căutări, fie vădiri de virtualități încă de pe acum comprehensibile prin ideea de arhetip. Identitatea de sine a liricii noastre nu aparține unui timp anume (trecut, prezent, viitor); norma ei tutelară impune să-i gîndim chipul sub specia eternității; astfel ne putem pronunța și asupra identității de peste timp a esthesisului autohton, asupra a ceea ce este în esență viziunea românească a lumii, poeticește posibilă. Cheia identității pe care ne-o dă teoretizarea arhetipului înseamnă (acum sau în viitor) a putea contempla cum se integrează o creație individuală în specificitatea expresiei lirice românești — ori măcar cum poate fi raportată la ea — atît stilistic, cît și sub latura aurei filosofice. Am sublinia acum mai ales calitatea analiticii arhetipale a poeziei de a dezvălui coerența metafizică de profunzime a fenomenului liric autohton. E valoarea majoră a căii, aceasta, de a putea lămuri în adîncul liricii noastre un caracteristic mod generic de a simți și de a te situa față cu lumea. Înlesnind cîștigarea identității într-un atare registru profund, apelul la arhetip echivalează cu o rodnică interogație existențială.

Sub aspectul *nevoii de conservare*, o asemenea stare de conștiință ne-a încercat neamul și limba mai ales în momente de cumpănă. Remarcăm încă o dată potri-

---

* Mihai Ralea, *Între două lumi*, Ed. Cartea Românească, București, 1943, p. 79.

** Mihai Ralea, *op. cit.*, p. 101.

Scanned with OKEN Scanner

virea : aleanul integrității ființei colective, ca imperativ istoric, se regăsește exemplar în dezideratul păstrării și „creșterii limbii românești", proces avîndu-și culminația în exercitarea ei poetică. Căci abia prin exercitarea ei poetică se conservă un întreg profil spiritual. Nici un alt popor — cel puțin din partea noastră de lume — nu a făcut din lirică, în aceeași măsură ca noi, o practică a dăinuirii. Lirica — după cum am comentat la locul potrivit — ne arată acum, mai bine ca orice, hotarele, ne marchează durata. Ni le desemnează întrucît o putem gîndi nu ca pe un conglomerat de texte (fie ele și de aceeași limbă, ori altcumva alăturabile), ci ca pe un tot organic asupra căruia priveghează tutelar o normă a modului de rostire poetică. Teoretizarea arhetipului liricii românești apare astfel ca o aducere în lumina conștiinței a formei ei de conservare substanțială : există un clasicism fără istoricitate al poeziei române. De notat că funcția conservatoare a paradigmei incumbă o anume prezervare a continuității și devenirii fenomenului liric autohton, nu stagnanța, involuția lui. Matrice a variațiilor principial infinite, arhetipul nu se opune procesualității — chiar contradictorii — dintre acoladele sale, ci numai cît păzește de o alienare fără întoarcere. Ne ferește de alienare în măsura în care (atunci cînd nu avem conștiința sa limpede) păstrăm o aderență — fie și obscură — la el, suficientă pentru a afla, în eventuale condiții de criză, calea replierii spirituale : reconectarea la arhetip rămîne totdeauna, întrucît și-l bănuie, soluția posibilă și autentică a unei culturi. Dar în ce sens vorbim de pavăza arhetipului ca de o profilaxie antialienantă ? Există o devenire lineară a liricii, un fel de simplă „cădere ontologică în istorie", destul de încercată de inițiative alienante. Dar există și o altă devenire a ei, una care recuperează, de tipul eternei reîntoarceri a sensibilității creatoare la fundamente, la străvechi tipare existențial categoriale, la subiacența arhetipală. Aparența este că o asemenea reîntoarcere ar scoate lirica de pe firul istoriei, cînd de fapt ea numai cît comprimă semnificația manifestărilor „progresive" ale creativității poetice. Teoretizată prin ideea arheti-

Scanned with OKEN Scanner

pului, o asemenea „scoatere din istorie" este numai un mod de înțelegere de alt nivel, necesar prin felul cum poate elogia regăsirea de sine, consecvența actului de creație. Percepîndu-i-se astfel realizarea, prin arhetip, în orizontul ei specific — lirica românească poate vorbi cu un maximum de claritate despre felul ei esențial de a asigura însăși conservarea noastră umană ca entitate etnică, în orizontul nostru specific, deloc dispus să dispară.

Sub aspectul *nevoii de manifestare creatoare*, căutarea arhetipului, probată în atîtea feluri de producția poetică autohtonă, apare încă o dată pilduitor consonantă, pilduitor producîndu-se în nota calitativă a unei vocații proprii în genere poporului român. În existența zbuciumată a lumii românul este și va fi un creator de stabilitate. Abia așa se poate crea autentic, — iată ce avem de spus și de arătat. Condiția creativă a liricii noastre se oferă atenției, în această privință (lucru cu precădere posibil la noi), ca un edificator model analogic pentru interpretarea mai largă a ceea ce este „personalismul energetic" autohton. Să observăm în acest sens că nevoia de arhetip traduce o anume orientare a creației în a-și afla scopul în ea însăși, ca și împlinirea: „măsura inerentă" a actului creator e dată prin normarea arhetipală. Prin actele ei creatoare — *summa summarum* — lirica noastră nu caută să ajungă decît la ea însăși, alte tendințe rămîn periferice. Definită astfel în esența ei veritabilă prin arhetip, creația lirică românească e regăsire: a tonului acela (numit uneori eminescianism), a temelor nestrămutabile, a unui model de audiență și recunoaștere înlăuntrul comunității spirituale. Însăși întemeierea ei valorică atîrnă de această regăsire plină, de natură sintactică, semantică, pragmatică. Modulată, reglementată, marcată stilistic, — vom înțelege că această creație își afirmă originalitatea confirmînd paradigma, nu altfel; ea, paradigma fericit manifestată, e candidatura noastră cea mai înaltă la universalitate, acolo unde vom fi întrebați despre „partea noastră de suflet". Vom înțelege mai bine aserțiunea adăugînd că tot arhetipul propriu, și nu modelele străine, aproximează

Scanned with OKEN Scanner

cel mai judicios miracolul unui viitor geniu al poeziei naționale, ca și impactul său asupra liricii universale. Și tot arhetipul — norma tutelară — mediază asimilările, face fecunde influențele străine ori produce, printr-o reacție de respingere, marginalizarea lor. Există o ordine a creației lirice românești ; cînd merge împotriva ei creația trăiește un paradox. Există o esență ce o programează părînd să fie la început : principalul factor prospectiv se dovedește tradiția. Dar, pe de altă parte, arhetipul e destul de ascuns și de rezervat ca să nu epuizeze putința creației. Însăși deschiderea ei ca deschidere e luminos condiționată : aflarea arhetipului și neîncetata creație devin o identitate în act.

Prezența normei tutelare reclamă și o anume adecvare a construcției critice la condiția obiectului său. Personalizarea demersului interpretativ în sensul personalității proprii fenomenului poetic de limbă română transpare ca o cerință deontologică. Totodată, ca o soluție practică : recursul la ideea de arhetip în planul comentării liricii autohtone creează un model de abordare avantajat prin marea lui putere de integrare și recuperare estetică. E reconsiderată astfel, am văzut, unitatea liricii noastre folclorice și culte, implicit unitatea „esteticilor" lor prea apăsat individualizate. E recuperată lirica națională *in situ*, cea care este, printr-o „retrezire" a lecturii, un mod de întreținere cu expresia noastră poetică în stare să conducă la o adoptiune filosofică profundă a ei. E recuperată cumva lirica noastră pierdută — recviem împăcat — prin posibila teoretizare măcar a modelului ei generativ, același cu al întregii lirici ; și e recuperată cumva, pentru conștiința întrebătoare a prezentului, imaginea liricii românești ce va mai fi să fie. Astfel, prin recursul la ideea de arhetip, comentarea fenomenului liric autohton își află centrul de referință în măsură să-i distileze necesar exercițiul, după cum își află, sistemic, și adevărata întindere — din dispărut în posibil — a teritoriului de referință. În cunoștință de întinderea domeniului, îngrămădirea teoretizărilor pe actualitatea fenomenului cult, deși explicabilă, poate crea senzația unei disproporții. Gîndirea paradigmei creează o șansă

Scanned with OKEN Scanner

demersului critic de a încerca să devină știință a literaturii (a literarității), una în stare să privească în ochi Marea Scriitură Poetică Românească. O asemenea punere în act apropie comentarea poeziei de întrebările filosofiei culturii, cu preocuparea ei de a releva un stil generic al sensibilității și ideației autohtone, peste manifestările dintr-un domeniu sau altul. Contrariant poate, Blaga a intuit morfologia „spațiului mioritic" în cîntec, ascultînd curgerea melodică unduitoare a doinei. Teoretizarea arhetipului expresiei lirice românești repune în drepturi, ceva mai tîrziu, elocvența stilistică fără seamăn a liricii, pentru o definire mai deplină a sinelui autohton în planul filosofiei culturii.

Conformarea la arhetip a rostirii noastre poetice e modul înscrierii sale în nemurire. Deliberarea asupra arhetipului — în contul liricii ori altfel —, recurentă la intelectualitatea românească, aparține de asceza noastră spirituală.

Scanned with OKEN Scanner

SURSA TEXTELOR LIRICE CITATE

Antologie de lirică populară românească, Ediție îngrijită și studiu introductiv de Ligia Bîrgu-Georgescu, București, Editura Minerva, 1980, — (37).

Alexici, G., *Texte din literatura poporană română*, Tom II, Publicat cu un studiu introductiv, note și glosar de Ion Mușlea, București, Editura Academiei R.S.R., 1966, — (33).

Blaga Lucian, *Antologie de poezie populară*, Ediție îngrijită de George Ivașcu, București, Editura pentru literatură, 1966, — (7).

Cu cît cînt, atîta sînt, Antologie a liricii populare, Ediție îngrijită și studiu introductiv de Ovidiu Papadima, București, Editura pentru literatură, 1963, — (1).

Eminescu Mihai, *Literatura populară (Opere*, vol. VI), Ediție critică îngrijită de Perpessicius, București, Editura Academiei R.P.R., 1963, — (10).

Folclor din Transilvania, Texte alese din colecții inedite, Ediție îngrijită de Ioan Șerb, cu un cuvînt înainte de Mihai Beniuc, București, Editura pentru literatură, 1962, vol. I, — (5); vol. II — (6).

Jarnik, I. U. și Bîrseanu, A., *Doine și strigături din Ardeal*, Ediție îngrijită de C. Ciuchindel, Prefață de Ovidiu Papadima, București, Editura pentru literatură, 1964, — (9).

Papahagi, Tache, *Poezia lirică populară*, București, Editura pentru literatură, 1967, — (3).

Sevastos, Elena, *Cîntece moldovenești*, Iași, 1888, — (25).

Tocilescu, Gr. G., *Materialuri folkloristice*, Tipografia Corpului Didactic, București, 1900, — (8).

Scanned with OKEN Scanner

CUPRINSUL

PREAMBUL
UN ARHETIP AL LIRICII ROMÂNEȘTI? 5

PARTEA ÎNTÎI
IDENTIFICAREA ARHETIPULUI 15
Ideea de arhetip 15
Primatul 18
Participația 23
Personanța 29
Entitățile primare 35
Reducția arhetipală 35
Textele minime 40
Depistarea entităților 45
Grila de selecție 81
Indicatori de conținut 82
Indicatori structurali 93
Catrinele arhetipale 108
Retrospecție critică (I) 121

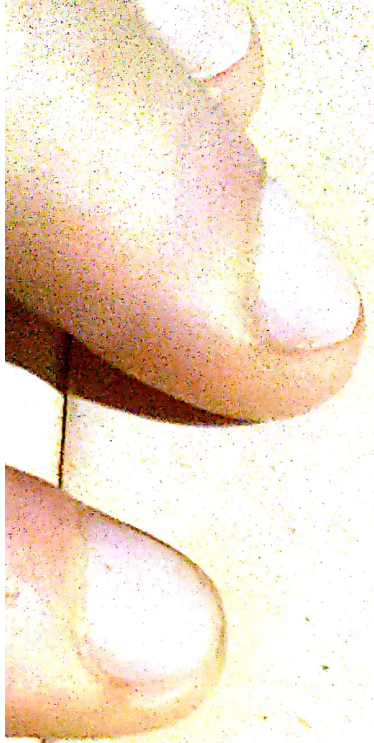
PARTEA A DOUA
DESCRIEREA ARHETIPULUI 124
Modulările maxime 124
Tipul antonimic 128
Tipul sinonimic 140
Tipul „androgin" 153
Configurația ideală 164
Anatomia matricei 165
Fiziologia matricei 191
Chintesența 203

Scanned with OKEN Scanner

Vidul tropic 219
Poetica juxtapunerii 228
„Ca" sau cedarea 239
„Teroarea" modelului 249
Retrospecție critică (II) 268

PARTEA A TREIA
ELOCVENȚA ARHETIPULUI 274
Elocvența ontologică 274
Ontofania paradigmei 274
Durata 282
Hotarele 299
Elocvența gnoseologică 315
Glasul propriu 315
Viziunea lumii 329
Careul semiotic 349
Elocvența axiologică 362
Medierea estetică 362
Cazul „Și dacă..." 371
Norma tutelară 384
Sursa textelor lirice 391

Scanned with OKEN Scanner



Lector : MIRCEA CIOBANU
Tehnoredactor : GH. CHIRU

Apărut : 1987. Bun de tipar : 22.12.1986.
Format 16/54×84. Coli tipo : 24,75.

Tiparul executat sub c-da nr. 190
la Întreprinderea Poligrafică Galați
B-dul George Coșbuc nr. 223 A
Republica Socialistă România

Scanned with OKEN Scanner

ARHETIPUL EXPRESIEI LIRICE ROMÂNEȘTI

„De la Cantemir pînă la Mircea Eliade și Noica, termenul «arhetip» răsare pe cele mai de seamă vîrfuri ale cugetării filosofice românești. Alteori termenul rămîne nerostit ca atare în multe din transgresiunile minții care caută sprijin în el; se poate și așa. În genere, încercăm încă o timiditate în fața acestui cuvînt, teama că arhetipul ar locui la capătul inteligibilității, pe jumătate pierdut în tăriile de acolo. Revendicîndu-l deschis prin metodologia cărții de față, noi am preferat să greșim — unde vom fi greșit — cu el, decît fără el. Utilizarea termenului ni s-a impus, dacă nu altfel, cel puțin printr-o înaltă scuză de ordin euristic."

Scanned with OKEN Scanner